

في الأدب المصري المعاصر  
دراسات نصية في  
الشعر والقصة القصيرة والرواية

تأليف

د. حسين على محمد



الشركة العربية للنشر والتوزيع  
١٤٢ شارع جول جمال - المهندسين  
ت: ٣٠٣٦٣٠١

الطبعة الأولى

١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م

أصوات معاصرة  
أسسها : د. حسين على محمد  
أبريل ١٩٨٠

مستشارو التحرير:

د. أحمد زلط  
أحمد فضل شبلول  
بدر بدير  
د. صابر عبدالدايم  
محمد سعد بيومي  
محمد عبدالواحد حجازي

مدير التحرير:

مجدى جعفر

المراسلات:

ديرب نجم - شرقية  
د. حسين على محمد

---

فى الأءب المصرى المعاصر





بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد بن عبد الله، النبي المصطفى الأمين، وبعد:

فهذه بعضُ فصول مختارة مما كتبه ونشرته على الناس عن الأدب، المصري المعاصر في منابر مختلفة، أتناول فيها التيارات الفاعلة في الأدب العربي المعاصر في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال تناول أحد الأعمال الأدبية لثلاثة عشر أديباً، يمثلون مدارس أدبية مختلفة.

وقد تناولتُ سبعة مسرحيين، هم الأساتذة: توفيق الحكيم في "السلطان الحائر"، وعلي أحمد باكثير في "سر شهرزاد"، ونجيب الكيلاني في "على أسوار دمشق"، وأنس داود في تناوله للشاعر بطلاً في مجمل أعماله المسرحية، ونجيب سرور في "ياسين وبهية"، ومحمد مهراڤ السيد في «حكاية من وادي الملح»، وأحمد سويلم في «أخناتون». في دراسات نصية، تُؤكد على انتقال أصحابها من التعبير عن قضايا الفرد إلى التعبير عن قضايا المجتمع الذي عايشوه، وقدموا له نصوصهم.

ومن نافلة القول التأكيد بأن منهج صاحب هذه الدراسة يرى علاقة وثيقة بين المسرح والمجتمع، والتعبير بـ (نحن / هنا / الآن) يعني أن هموم الجماعة ماثلة في ذهن المسرحي ناثراً وشاعراً (وهو يكتب)، كما هي ماثلة في ذهن المتلقي (وهو يُشاهد، أو يقرأ)، ومن ثم فقد تناول هذا الكتاب كيف كانت المسرحيات — المختارة للدراسة هنا — قادرة على التعبير عن أزمة المجتمع من خلال التعبير عن أزمة البطل، أو الفرد.

ولا بد من الإشارة إلى أن مسرحية نجيب سرور "ياسين وبهية" تتنازعها الفصحى والعامية، وهي مسرحية عالية المستوى، ولم أرَ حجبها عن الدراسة بسبب العامية في حوارها، فهي عامية راقية، مجتنة، وكم كنا نتمنى لو كتبها بالفصحى، إلا أن التمني هنا لا يُحقق شيئاً، فقد تم إنجاز النص، وأخذ حقّه عرضاً ونقداً، منذ عُرض للمرّة الأولى في منتصف الستينيات.

كما يضم الكتاب مراجعات لأعمال إبداعية لستة أدباء آخرين، ثلاثة شعراء هم الأساتذة: عبد المنعم عواد يوسف، ومحمد سليم الدسوقي، وأحمد فضل شبلول، وثلاثة روائيين هم الأساتذة: محمد الراوي، ومحمد قطب، ومجدي جعفر. وكل أديب من هؤلاء الأدباء له عالمه الإبداعي المختلف، الذي حاولنا أن نقرب منه، وأن نبهر فيه.

ونرجو الله أن ينفع بهذا الكتاب، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم.  
وصلّى الله على محمد.

د. حسين علي محمد

الرياض في: ٣ من شعبان ١٤٢١هـ

٣٠ من أكتوبر ٢٠٠٠م

## "السلطان الحائر"

لتوفيق الحكيم

صدرت مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم عام ١٩٦٠م، وتدور أحداث المسرحية حول سلطان من سلاطين المماليك عليم أن الناس في مدينته يلغظون أنه لم يزل عبداً، وأن سيده السابق لم يعتقه، ولهذا لا يحق له أن يحكم ويكون سلطاناً على الناس قبل أن يُعتق ويصير حراً. ويتحير السلطان بين استعمال القوة لإسكات الناس (وهذا رأي الوزير)، والاحتكام إلى القانون (وهذا رأي القاضي). والاحتكام إلى القانون يعني أن يُعرض السلطان في مزاد عام أمام الناس ليشتريه من يشتريه فيعتقه، وقد تردد السلطان بين الرأيين، ولكنه قرر في النهاية أن يكون القانون هو الحكم: السلطان: قررت أن أختار .. أن أختار ..

الوزير: ماذا يا مولاي؟ ..

السلطان: (صائحاً في عزم) القانون! .. اخترت القانون! .. (١)

وتم المزاد، وكان السلطان من نصيب غانية سيئة السمعة بالمدينة، ورفضت تلك الغانية التوقيع على وثيقة العتق، وبعد أخذ ورد وافقت الغانية على شراء السلطان والتوقيع على صك عتقه إذا أذن المؤذن لصلاة الفجر!

---

(١) توفيق الحكيم: السلطان الحائر، ط٧، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة ١٩٨٦م،

وتستضيف الغانية السلطان في بيتها، ويدور بينهما حوار يكشف شخصيتيهما، فقد اكتشف السلطان أن الغانية بريئة من تهمة العهر، وماهي إلا امرأة تُحب الأدب والفن، كما اكتشفت الغانية طيبة السلطان ودماثة خلقه.

وأثناء الحوار بين الغانية والسلطان يؤذن المؤذن لصلاة الفجر قبل حلول الوقت، ويُفاجأ السلطان والغانية بالأذان، ثم يعلمان أن تلك الخطبة من تدبير القاضي، الذي تخايل على القانون، وزعم أن العتق يتم إذا أذن المؤذن لصلاة الفجر سواء أكان الأذان في موعده، أم في غير موعده، ويرفض السلطان ذلك، ويفضّل أن يبقى عند الغانية حتى الموعد الحقيقي لأذان الفجر، ولكن الغانية لما رأت أن تلك الحيلة مبعثها حب القاضي للسلطان، قررت أن تُعيد هي الأخرى للسلطان حريته تعبيراً عن حبها، حتى ولو كان ذلك قبل الموعد المتفق عليه سلفاً، وقد أهداها السلطان الياقوتة الكبرى التي تزين عمامته، قائلاً: "لن أنسى أبداً أبي كنتُ عبدك ليلة" (٢)!

إن فكرة الصراع بين القوة والقانون هي القضية التي بُنيت عليها مسرحية "السلطان الحائر"، وقد قال مؤلف المسرحية نفسه محددًا الفكرة التي يرمي إليها من تأليف المسرحية: "هذه المسرحية كُتبت في خريف ١٩٥٩م، عندما كان المؤلف في باريس يشهد فيها ما يجري في عالم اليوم، ووحىها ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً: هل حل مشكلات العالم هو في الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون؟ .. في الالتجاء إلى القوة أو المبدأ؟" (٣).

---

(٢) السابق، ص ١٦٧.

(٣) السابق، ص ٩.

وإن الذي أوحى له بفكرة هذه المسرحية هو ما شعر به إبان إقامته في باريس من صراع دولي عنيف بين القانون ممثلاً في هيئة الأمم المتحدة، والقوة ممثلة في القنابل الذرية والهيدروجينية<sup>(٤)</sup>.

والمسرحية في هذا الإطار مرتبطة بفلسفة الكاتب العامة في كتاباته "والخط الفكري الواحد الذي يربط إنتاجه الأدبي، وهو في تقديره مقاومته للفناء والزمن والضعف"<sup>(٥)</sup>.

لقد كان السلطان حائراً بين القوة والقانون، وكان باستطاعته رفض مسألة بيعه في المزاد أمام الناس، وإسكات الألسنة بحد السيف، ولكنه بذلك كان سيرتكب خطأ فادحاً ستتوارثه الأجيال لأنه سيسن سنة القفز إلى كرسي السلطة للمتطلعين إلى الحكم، وقد يكون السلطان أول ضحايا تلك السنة، ولو أصاح السلطان إلى صوت القانون، فسيضرب بذلك المثل لكل من يأتي بعده، وبذلك يحمي السلطان نفسه وسلطته<sup>(٦)</sup>، وهذا ما قاله القاضي للسلطان:

القاضي: أعني أن لك الخيار يا مولاي السلطان .. لك أن تجعله للعمل، ولك أن تجعله للزينة .. إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر حاسم، ولكن السيف يُعطي الحق للأقوى، ومن يدري غداً من يكون الأقوى؟ .. فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك! أما

---

(٤) محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة د.ت.، ص ١٦٠، ١٦١. وانظر السابق، ص ٩.

(٥) محمد جبريل: نجيب محفوظ صداقة جيلين، كتابات نقدية (١٦)، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م، ص ١٥٧.

(٦) د. إبراهيم عوض: دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٤١٨م، ص ٩٦.

القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى ..

إنه يعترف بالأحق! ..

والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار: بين السيف الذي يفرضك،

ولكنه يعرضك، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك! .." (٧).

وقد أثرت تلك العبارات في نفس السلطان، وجعلته يتحول تدريجياً من

اختيار القوة إلى اختيار القانون، حيث نرى السلطان بعد ذلك يتوقف عن مناظرة

القاضي، ويتوقف لحظة مفكراً لأول مرة خلال تلك المناظرة.

إن المغزى الحقيقي للمسرحية — كما يقول الدكتور محمد أبو الأنوار —

"هو أن القوي من يحمي بالقانون والحق، وليس هو من يحمي بالسيف، وأن

الخضوع للعدالة مجد ورفعة وقوة، ونكتشف أن حاجات المجتمع إلى سيادة القانون

— على النحو الصحيح تماماً — أشد من حاجتها إلى أي شيء آخر، ويظهر لنا

بوضوح أن دور السلطان في حماية القانون هو دور جوهري وأصيل، بل هو الدور

الأول، إذا فقدناه أو حاد عنه فقد كل شيء، وندرك أيضاً أن حاجة الأمة إلى القاضي

الأمين العادل تساوي تماماً حاجتها إلى الجيش القوي الظافر، فالجيش يدفع البغي عن

الأوطان، والقاضي يدفع البغي عن الحقوق التي بدونها يصبح الأفراد هملاً وضياعاً،

بل لا يمكن لأفراد تضيع عدالة القانون بينهم أن يصنعوا من أنفسهم جيشاً منتصراً،

أو أمة ذات قيمة" (٨).

ولعل مؤلف المسرحية أراد أن ينبه إلى غياب الديمقراطية بعد قيام ثورة يوليو

١٩٥٢م، "وذلك عندما غابت شمس الملكية في مصر، وتطلع المصريون إلى حكم

---

(٧) توفيق الحكيم: السلطان الحائر، ص ٧١، ٧٢.

(٨) د. محمد أبو الأنوار: مسرحية "السلطان الحائر": دراسة تحليلية نقدية، حوليات

كلية دار العلوم، العدد العاشر، ٨٧٣/١٩٨٢م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٨٣م، ص ١٤.

أفضل، وجاءت الوعود الكثيرة بتحقيق آمال الديمقراطية من خلال مؤسسات اشتراكية، ولكن تبدد سراب تلك الوعود، وظهر أن شمس الديمقراطية لم تشرق بمصر، بل ساد ظلام دامس سرت فيه المفاسد، وكان الحكم للسيف، وانزوى القانون في غياهب الظلام<sup>(١)</sup>.

وتبدأ الإشارة إلى فكرة المسرحية في منتصف الفصل الأول تقريباً:

القاضي: (يجلس على مقعد له) فكوا قيود المتهم! ..

(يفك أحد الحراس أغلال المحكوم عليه)

اقرب يا هذا .. ما هي جريمتك؟ ..

المحكوم عليه: لم أرتكب جُرمًا! ..

القاضي: وما هو الاتهام المنسوب إليك؟ ..

المحكوم عليه: سل الوزير عنه! ..

القاضي: إني أسألك أنت! ..

المحكوم عليه: ما فعلت شيئاً قط سوى أني لفظت كلمة بريئة، لا خطر فيها

ولا ضرر! ..

الوزير: إنها كلمة مروعة أثيمة!

القاضي: (للمحكوم عليه) ما هي هذه الكلمة؟

المحكوم عليه: لست أحب أن أعيدها ..

الوزير: الآن لا تحب .. أما في وسط السوق وبين جموع الناس ..

القاضي: ما هي هذه الكلمة؟

(١) د. سامي منير عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، ج ٢،

الوزير: قال إن مولانا النبيل العظيم إن هو إلا عبد رقيق (١٠)  
فالحوار يكشف عن الفكرة في هذا الموقف، وينمّيها الحوار الذي يصل إلى  
الذروة في هذا المشهد من نهاية الفصل الأول بين الوزير والسلطان والقاضي، ويلور  
الفكرة التي تطرحها المسرحية:

الوزير: وا أسفاه! .. ما كان لي أن أعلم أن رجلاً مثل هذا سيأتي يوماً يثرثر  
ويلغظ ..

السلطان: ولهذا أردت أن تُغلق فمه بإسلامه إلى الجلاذ! ..

الوزير: نعم ...

السلطان: وتدفن غلظتك بدفن هذا الرجل ...

الوزير: (مطرقاً) نعم ...

السلطان: وما فائدة ذلك الآن .. والجميع يثرثرون ويلغظون؟ ...

الوزير: إذا قطع رأس هذا الرجل وعُلّق في الساحة أمام الناس، فما من لسان  
بعدئذ يجرؤ على الكلام! ..

السلطان: أتظن ..؟

الوزير: إن لم يستطع السيف قطع الألسنة فماذا يستطيع إذن ..؟

القاضي: أتأذن لي بكلمة يا مولاي؟ ..

السلطان: إني مصغٍ.

القاضي: إن السيف قاطع للألسنة والرؤوس.. ولكنه ليس بقاطع في المشاكل  
والمسائل ..

السلطان: ماذا تعني؟ ..

---

(١٠) توفيق الحكيم: السلطان الحائر، ص ٤٥، ٤٦.



القاضي: أعني أن المسألة ستظل دائماً قائمة .. وهي أن السلطان يحكم دون أن يُعتَق، وأنه عبد رقيق على شعب حر طليق!!<sup>(١١)</sup>.  
ويصل الحوار بالفكرة إلى منتهاها في نهاية الفصل الأول، حيث نرى حيرة السلطان تنتهي، ويصل إلى شاطئ الاستقرار:  
السلطان: (وهو مطرق في تفكيره) السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟؟ ..

الوزير: إني مقدّر يا مولاي دقة موقفك! ..  
السلطان: ولا تُريد مع ذلك أن تُعينني برأيك؟! ..  
الوزير: لا أستطيع .. أنت في هذا الموقف صاحب الرأي وحدك!  
السلطان: لا مفرّ إذن أن أقرّر بنفسي! ..  
الوزير: هو ذاك ..

السلطان: السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟؟ ..  
(يفكر لحظة، ثم يرفع رأسه بقوة)  
حسن .. لقد قرّرت ..  
الوزير: أوامرك يا مولاي! ..  
السلطان: قررت أن أختار .. أن أختار ..  
الوزير: ماذا يا مولاي؟ ..  
السلطان: (صائحاً في عزم) القانون! .. اخترت القانون! ..<sup>(١٢)</sup>

---

<sup>(١١)</sup> السابق، ص ٥٦، ٥٥.

<sup>(١٢)</sup> السابق، ص ٧٤، ٧٥.

والتكرار في المقطع السابق "السيف أم القانون؟! .. القانون أم السيف؟؟ .."  
التي تتكرر مرتين على لسان السلطان توحى بالحيرة، والاضطراب، وعدم القدرة  
على اتخاذ القرار.

لكن السلطان وسط هذه الحيرة — كما يصفه توفيق الحكيم بين قوسين —  
(يفكر لحظة، ثم يرفع رأسه بقوة)، وكأنما الحوار أوصله إلى شاطئ الفكر، فمنحه  
الفكر القدرة على الاختيار، ومن ثم تنتصر فكرة اختيار القانون على السيف.  
لكن فكرة الانحياز إلى القانون واختياره بديلا عن السيف تواجه اختبارا فاسيا  
حينما يعرض السلطان للبيع، وتشتريه الغانية، ويصر القاضي على أن توقع وثيقة  
عتق السلطان في اللحظة التي تشتريه فيها:

الوزير: أنت تجرئين على شراء مولانا؟! ..

الغانية: ولم لا؟ .. ألسنت مواطنة ومعني نقود؟! .. فلم لا يكون لي عين الحق  
الذي للآخرين؟! ..

القاضي: نعم .. لك هذا الحق .. إن هذا القانون يسري على الجميع .. على  
أنه يجب عليك أن تكوني على علم بشروط هذا البيع ..

الغانية: هذا طبيعي .. أنا أعلم أنه بيع ..

القاضي: بيع له صفة خاصة ..

الغانية: بيع بالمراد العلني ..

القاضي: نعم .. ولكن ..

الوزير: إنه قبل كل شيء عمل وطني .. وأنت مواطنة يهملك خير الوطن  
فيما أظن ..

الغانية: بدون شك! ..

الوزير: إذن وقعي هذه الحجة! ..

الغائية: ماذا جاء في هذه الحجة؟ ..

الوزير: العتق... (١٣)

ويستمر الحوار مع الغائية التي ترفض فكرة "التخلي عن المتاع الذي اشترته في المزا" (١٤)، ويقول الوزير إنه يستطيع أن يُرغمها على التخلي عن السلطان بسيفه، فيقول له السلطان:

السلطان: تلجأ إلى السيف الآن؟! .. لقد فات الأوان! .. (١٥)

وتكشف هذه العبارة التي قالها السلطان عن أن خيار اللجوء إلى السيف لم يعد مطروحاً، فقد انتصرت فكرة اللجوء إلى القانون. وهكذا استطاع الحوار أن يُبرز الفكرة ويُقدّمها لنا في صورة حية من الأحداث التي تتآزر، لتُبرز لنا أن اللجوء إلى سيادة القانون فيه الأمان للحاكم والرعية، وهي الفكرة التي أراد توفيق الحكيم إيصالها للمتلقي من خلال هذا العمل المسرحي.

---

(١٣) السابق، ص ١٠٣، ١٠٤.

(١٤) السابق، ص ١٠٤.

(١٥) السابق، ص ١٠٥.



## "سر شهرزاد"

لعلي أحمد باكثير

(١)

كتب علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م) مسرحيته "سر شهرزاد" عام (١٩٥٣م)، وهي تقدّم شخصية "شهرزاد" تقديمًا جديدًا؛ فهي الفتاة العصرية، الجديدة، المتعلمة، المتفتحة، التي تدرس الموسيقى، وتُجيد الرقص، وهي — أيضاً — القادرة على ترويض الرجل، وتخليصه من عُقده، ومن عاهاته النفسية، وإعادة تربيته ليندمج مع الآخر خلقًا سويًا، قادرًا على التكيف معه، والآخر هنا هو المرأة. إن "شهریار" في مسرحية "سر شهرزاد" يعرف أن زوجته الأولى "بدور" بريئة، لم تقترب خطيئة، ولم ترتكب إثماً مع العبد "مسرور"، ولكن "شهریار" يقتلها، ويتهمها في شرفها، لأنه ظن ذات مرة أنها نالته في رجولته. ومن ثمّ، فهو يتزوَّج كل ليلة عذراء، ويقتلها دون أن يقترب منها، ويطوي سرّه معها، حتى يتزوَّج "شهرزاد" المتعلمة، المثقفة، التي تعرف سرّه، وتُرضي غروره، وتُصبح الأثيرة عنده، ويُصبح هذا المتوحّش الفظ، قادرًا على أن يعيش حياته مع الآخر بلا خوف، وبلا عُقد.

تقول له "شهرزاد" في الفصل الرابع:

شهرزاد: قد تسأمني يوماً، ومثلّ عشري، فتهجري.

شهریار: ويحك! ماذا تقولين؟ أنا أسألك؟ أنا أملُ عشرتك؟

شهرزاد: سنّة الحياة يا مولاي .. كل شيء يُسأم إذا بقي على وتيرة واحدة!

شهریار: ولكنك لست كذلك يا شهرزاد. إن فنتك تتجدّد كل حين.

كلُّ يوم تكشفين لي عن دنيا جديدة من حسنك وسحر حديثك!

شهرزاد: الحسنُ يا مولاي لا يدوم في هذه الحياة، وسحرُ الحديث قد ينضبُ يوماً حين ينضب معين القص الذي يلذ لك الاستماع إليه.  
شهریار: كلا. لن ينضب هذا المعين أبداً. فها قد مرّت ألف ليلة وليلة، ليس بينها ليلة واحدة لم تطرفيني فيها بقصة رائعة، أو فصل شائق من قصة بارعة.

شهرزاد: ألا تخشى يا سيدي أن تملّ حديثي يوماً؟  
شهریار: كلاً .. حديث شهرزاد لا يُملّ أبداً<sup>(١٦)</sup>.  
هذا ما وصلت إليه "شهرزاد" مع "شهریار". فما السمات التي اتصفت بها هذه الشخصية، فجعلتها قادرة على إحداث التغير في الرجل الشرقي وترويضه؟ وما السمات التي جعلت منها نموذجاً للمرأة الجديدة، التي بشر بها علي أحمد باكثير بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م بعام واحد، وجعلها تنجح نجاحاً كبيراً حينما عُرضت بدار الأوبرا في العام نفسه؟<sup>(١٧)</sup>.

(٢)

تمتّع شخصية "شهرزاد" برحابة الأفق وسعة الصدر، حتى لو أحاطت بها المهالك من كل جانب، يرفدها إيمان عميق، فيجعلها مطمئنة إلى الغد، واثقة في الله، وهي عاقلة لا تتخذ قراراً إلا بعد التفكير فيه تفكيراً عميقاً.

---

(١٦) علي أحمد باكثير: سر شهرزاد، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٣م، ص ١٢٧.

(١٧) يقول المؤلف: "بهذه المسرحية افتتحت الفرقة المصرية الحديثة موسماً كبيراً بدار الأوبرا هذا العام ابتداءً من ٥ نوفمبر ١٩٥٣م، فلاقى نجاحاً منقطع النظير"، المصدر السابق، ص ٥.

لقد وسوست لها نفسها أن تنتحر بخنجر حتى لا تُرْفَ إلى "شهريار" فيقتلها  
كما قتل الكثيرات غيرها، ولكنها خشيت عذاب ربّها، فأبعدت هذه الفكرة  
الشرطانية عنها، ويتضح ذلك من حوارها مع أختها "دنيزاد":  
دنيزاد: أتظنين أنني ذقت البارحة طعم النوم قط؟

شهرزاد: مسكينة!

دنيزاد: بت طوال الليل موروقة على فراشي أفكّر في مصيرك، فلم لا  
تُكاشفيني بما في نفسك، وأكاشفك بما في نفسي، لعلنا ننتدي إلى سبيل  
لخلاصك.

شهرزاد: (تنظر إليها بإعجاب) صدقت يا أختي. أنا بحاجة إلى قلب كبير  
كقلبك يُعنيني فيما أنا مُقدّمة عليه.

دنيزاد: أريني إذن هذا الذي كان في يدك.

شهرزاد: (تبرز لها الخنجر) خنجر أبي يا دنيا.

دنيزاد: كنت ناوية أن تقتلي نفسك!؟

شهرزاد: لا أكذبك يا أختي، قد وسوست لي نفسي بذلك، ولكنني  
خشيت عذاب ربي فأحجمت<sup>(١٨)</sup>

إن هذا الخوف من الله يجعلها تُفكّر في عمل إيجابي من أجل بنات جنسها،  
وهو أن تقتل هذا الطاغية لثريح العالم منه. لكن المرأة الجديدة التي يُشتر بها علي  
أحمد باكثير لا ينبغي أن تكون قاتلة، حتى لو حدّثت نفسها بذلك.

دنيزاد: أتدريين ماذا خطر لي البارحة وأنا في فراشي ساهرة!؟

شهرزاد: ماذا خطر لك؟

دنيزاد: لو تحملينه معك ليلة الزفاف، وتخفينه في ثيابك كما عملت الآن ..

---

(١٨) السابق، ص ٤٧.

شهرزاد: لأقتل به الطاغية!؟ ..

دنيا زاد: فترجي العالم من شره.

شهرزاد: صه. إياك أن تُحدثني أباك بذلك.

دنيا زاد: لا أُمي ولا أبي، ولا أي مخلوق سوانا، يجب أن يبقى هذا سرا بيني وبينك.

شهرزاد: بوركت يا دنيا، ما كنت والله أعلم أنني أستطيع الاعتماد عليك.

الحمد لله، اطمأن قلبي<sup>(١٩)</sup>

ولأنما شخصية نامية متطورة فإن فكرها تتطور من قتل النفس إلى قتل الآخر "شهریار"، إلى التفكير في إمكان التعايش معه. وهذا التفكير لم يأت فجأة، وإنما بني على حوارها السابق مع أختها:

دنيا زراد: حذار أن يُعاودك ذلك الوسواس.

شهرزاد: كلا يا أختي .. اطمئي.

( تخرج دنيا زراد )

شهرزاد: (تتنفس الصعداء) لقد فتحت لي هذه الصغيرة باباً جديداً للأمل.

باباً رهيباً حقاً، ولكن يجب اقتحامه إذا لم يكن منه بد. تلك هي الغاية

القصوى للمحنة، وقد وطّنت نفسي عليها فكل ما دوغها يهون. ثم من

يدر لي لعلّي لا أضطر ألبتة إلى شيء من ذلك. أليس يجوز أن يموت

الليلة موت الفجأة؟ أليس يجوز أن أبلغ من نفسه حين يراني فيضنُّ بي

على سيف الجلاد؟ يقولون إن الأفعوان قد يلتف على فريسته ثم لأمر

ما يدعها دون أن ينالها بسوء ... وشهریار مهما يكن طاغياً فهو

إنسانٌ جميلُ الصورة على كل حال، وليس بثعبان كرية المنظر. آه لو



أمكنني علاجه! إذن لأنقذت نفسي وأنقذته هو من شر نفسه (يُضيء وجهها بشراً) (٢٠).

وهكذا رأينا تفكيرها العميق يتحوّل بها ثلاث مرات: من قتل النفس — كما قتلت "كليوباترة" في مصرع "كليوباترة" لأحمد شوقي نفسها حتى لا تتجرّع كأس المذلة والهوان، إلى قتل الآخر الذي مرّت ثلاثة شهور وهو يأخذ كل ليلة "عذراء" — من بنات جنسها — حتى إذا قضى وطره منها قتلها في الصّباح، وكل هذا بزعمه أنه وجد امرأة تخونه، فأخذ ينتقم من النساء كافة لأنه يعدّهن جميعاً فاجرات خائنات ليس لهن دين ولا شرف: إنها ستقتله، وتريح العالم من جنونه، لأنه لو بقي على حاله فلن تبقى في المملكة جارية واحدة عذراء. ثم يتطوّر فكرها أخيراً إلى إمكان عيشها معه زوجةً وملكةً — بعد تغييره — ولم لا!

(٣)

تملك "شهرزاد" كثيراً من الأدوات التي تُعلي من شأن الأنثى في عين الرجل، ومنها:

أ—جمالها:

فلجمالها وقع على القلوب، إنها تدخل على أبيها "نور الدين" وهو في شجاره مع "شهريار"، حيث يهدده "شهريار" بأخذ ابنته الليلة، وقتله غداً. تدخل عليهما. وقد ارتدت وشاحها، وعقدت على رأسها عصاية من الحرير اللامع:

شهريار: (ينظر إليها مدهوشاً) أنت شهرزاد.

شهرزاد: نعم أنا شهرزاد التي كرّمها الله بخطبتك. فهل تأذن لعروسك يا مولاي أن تسعد الليلة بزفافها إليك، دون أن يُكدرها مقتل أبيها من

---

(٢٠) السابق، ص ٤٩، ٥٠.

الغد؟ هذا رجائي يا مولاي، وهو آخر رجاء لي في الحياة، فبئس لك أن

تقلله؟

شهریار: (في لهجة غزلة) حبا يا حلوة وكرامة. أيُّ كريم خبير بالحسان مثلي  
يستطيع أن يرفض رجاء فاتنة مثلك؟! (٢١).

وحينما تزف "شهرزاد"، ويكشف "شهریار" النقاب عن وجهها، وتسأله:  
ماذا ترى يا مولاي؟ يتنهّد قائلاً:

شهریار: آه .. حقا ما أجملك! ما كنتُ أعلم أنّ لدى نور الدين جوهرةً  
مثلك.

شهرزاد: لا تُغالِ يا مولاي، فقد بلّوتُ قبلي آلافَ الجواهر.

شهریار: ما أحسبني وجدتُ بينها مثلك! (٢٢).

ويقول "شهریار" في موضع آخر:

شهریار: (يتنهّد) آه يا شهرزاد، قد شهدتُ خمسةً وثلاثين ربيعاً في أجمل  
الحدائق وأزكى الربوات، فلا والله ما رأيت عيني زهرة أو ريحانة أجمل  
أو أنضر أو أزكى شيماً مثلك! (٢٣).

ب- قوة الدعاية:

وتتضح دعابتها حينما وجدت أباهما وأمها حزينين حين خُطبت "لشهریار"،  
حيث تعني هذه الخطبة هلاكها على يديه، فأخذت دفاً، وأخذت "دنيزاد" دفاً آخر:  
أم شهر: (مدفوعة دُنيا! ما هذا يا ابنتي؟ أجننت؟

---

(٢١) السابق، ص ٧٥.

(٢٢) السابق، ص ٨٤.

(٢٣) السابق، ص ١٢٩.

شهرزاد: كلا، ما جئت أختي يا أمّاه. هي تعلم أن هذا يوم عرسى، وأن علينا أن نفرح فيه ونطرب.

أم شهر: (مستنكرة) نفرح ونطرب!؟

شهرزاد: نعم، ونغني ونرقص. هيا امسحى دموعكما الآن، فما ينبغي أن تستقبلا يوم فرحى بالدموع!

أم شهر: يوم فرحك!؟

شهرزاد: أجل، يوم فرحى يا أمّاه، وربما ينقلب يوم بتويجى ملكة (٢٤).

وبعدها تأخذ في الغناء مع أختها.

وهذه الدعابة تُحاول أن تُبعد عن أمها وأبيها الحزن الذي يلاقيانه من أجلها.

وحينما تقول لها أمها ليلة الزفاف إنها نسيت بعض النصائح التي كانت قد

أعدتْها لتقدمها لابنتها ليلة زفافها، وقد أنساها ذلك هوّل الموقف، والخوف عليها —

أي على ابنتها — من الطاغية، ترد "شهرزاد" على أمها مطمئنة إياها:

شهرزاد: لا تخافى على شهرزاد. أنا ستعمل بوصاياك كلها، ما قلتها وما لم

تقولها (٢٥).

ج- قوة شخصيتها وثقتها بنفسها:

منذ أن خطّبت "شهرزاد" للطاغية "شهریار" كانت تعلم أنه يقتل عذراء كل

ليلة، وله — على ذلك الحال — ثلاثة أشهر، وكانت أمها فرعة من ذلك تقول:

"كارثة حلّت بنا، وقضى الأمر، سيقتلك الليلة يا ابنتى، ثم يقتل أباك بعد ليالٍ" (٢٦).

---

(٢٤) السابق، ص ٧٨.

(٢٥) السابق، ص ٨٢.

(٢٦) السابق، ص ٧٧.

لكن "شهرزاد" الوثيقة من نفسها وقدرتها على ترويض الوحش داخل نفس شهریار، والتي عرفت نفسيته وشخصيته وأماكن الضعف فيها من معلمه "رضوان" (الذي كان مرياً "لشهریار" من قبل)، هذه المعرفة، وتلك الثقة جعلتها آملة — بعد نختها في الله — في تغيير "شهریار" على يديها، تقول لأُمها:

شهرزاد: هكذا يريد شهریار. ومن يدري؟ لعل الله أراد غير ما يريد (٢٧).  
ويتبع هذا الحوار مشهداً راقص، نرى فيه ثقة "شهرزاد" في أنها ستكون ملكة، ولن يقتلها "شهریار" كما قتل الأخريات طوال ثلاثة أشهر (٢٨).  
\*وعندما تطلب منها أمها أن تُلين القول "لشهریار"، وتُطيعه في كل ما يطلبه منها، وتُظهر هلعها الشديد على مصير ابنتها التي قد لا تراها مرة ثانية، نرى "شهرزاد" رابطة الجأش، ثابتة الجنان، قوية الشخصية، معتمدة على أراءها القوية، بعد توفيق الله:

(أم شهر في أشد حالات القلق والحيرة، والدمع يترقق في عينيها)  
شهرزاد: هيا انصري الآن يا أماء. اطمئني قلن يُصيبني سوء بإذن الله.  
أم شهر: دعيني أقبلُك يا ابنتي قبل أن أنصرف (تدنو لتقبيل خدها)  
شهرزاد: (تنجأ عنها في لطف) مهلاً، لا يصح أن تُفسدي زيني يا أماء!  
أم شهر: فسأقبلك هنا على رأسك (تقبل رأسها) ربما لا يُتاح لي تقبيلك مرة أخرى.

شهرزاد: لا يا حبيبي .. غداً توجعين خديّ بقبلاتك، وأوجع خدك بقبلاتي.

---

(٢٧) السابق، ص ٧٩.

(٢٨) السابق، ص ٨٧-٨٩.

أم شهر: يسمع الله منك يا ابني (تكفكف دمعها، وتتجلد) اسمعي يا شهرزاد .. سايريه ولاطفه .. أطيعه يا بني في كل شيء. اجتهدي أن تبسمي له وتتوددي إليه. مهما يطلب منك فلي طلبه.

شهرزاد: (تبسم في رثاء لوصايا أمها هذه التي تخالف الأسلوب الذي تنوي أن تجري عليه) أجل يا أمه سأفعل كل ذلك.

أم شهر: إني أعرف فيك عنفاً وجراءة، فإياك يا ابني أن تتطاولي عليه. اخفضي له جناح المسكنة والطاعة. تذكري أن أمك ستموت بعدك غما، وتذكري والدك فإن أيامه معدودة.

شهرزاد: بل سأعيش لكما، وتعيشان لي. ثقي يا أمه بأن الله معنا (٢٩).

#### د- ذكاؤها:

يظهر ذكاء "شهرزاد" في كثير من أجزاء هذا العمل المسرحي، ونتوقف عند عد أمثلة:

\* حينما تزوجت من "شهریار" كانت تعلم أنه يقتل كل ليلة عروساً حتى يطوي سره مع جثتها حينما تُوارى تحت التراب، ولعلها علمت من معلمها "رضوان" مأساة "شهریار" (في عجزه الجنسي، وعدم قدرته التي تجعل منه وحشاً ينتقم من الجنس الآخر، فكان عليها أن تُشعره بفحولته وضعفها منذ اللحظة الأولى التي يختلي فيها بها):

شهرزاد: (ترفع رأسها إلى السماء مبتهلة) يا رب هب لي قوة من عندك.

القهرمانة: (تعود مسرعة) مولاي الملك قادم (تقف ساكنة بجوار الباب، يدخل شهریار مختالاً كأنه يتعمد إظهار قوته وجبروته)

---

(٢٩) السابق، ص ٨٠، ٨١.

شهریار: (ينظر إلى شهرزاد هنيهة، ثم يلتفت فيجد القهرمانة واقفة) ويلك!

أتریدین أن تنفرّجی علینا؟

القهرمانة: (في خوف) عفواً يا مولاي، كنتُ أنتظر أمر مولاي.

شهریار: غوري من وجهي!

القهرمانة: سمعاً يا مولاي (تخرج)

شهریار: (يقترّب من شهرزاد الجالسة كأنها تمثال) شهرزاد!

شهرزاد: (تنهض كالحيّة) ملكتك الجديدة يا مولاي

شهریار: (كالمنكر) ملكتي؟!

شهرزاد: ملكة بلادك يا مولاي وشعبك!

شهریار: (يتمتم غاضباً) بنت نور الدين!!

شهرزاد: لا شأن لي الليلة بنور الدين يا مولاي ولا بغيره. أنا الآن أملك!

شهریار: أمي؟

شهرزاد: الزوجة الصالحة يا مولاي من تكون لزوجها أمة

شهریار: (بعد صمت يسير) ليكون زوجها عبداً لها .. هه؟

شهرزاد: ذاك شأن الزوج يا مولاي، وعلى قدر كرمه ومروءته!

شهریار: (في شيء من الإعجاب) أما إن صوتك يا هذه لعذب!

شهرزاد: خيرٌ من الصوتِ العذبِ يا مولاي السَّمْعُ الذي يستعذبه!

شهریار: بل أشهى من ذلك كله الفم الذي يترنم به!

شهرزاد: (في غنج) مولاي!!

شهریار: دعيني أكشف هذا النقاب عنك .. يرفع النقاب عن وجهها).

شهرزاد: (باسمة) كيف ترى يا مولاي؟

شهریار: (یتنهد) آه .. حقا ما أجملك! ما كنت أعلم أن لدى نور الدين  
جوهرة مثلك (٣٠).

لقد استطاعت "شهرزاد" في لقاءها المنفرد بـ "شهریار / الوحش" أن تستل  
ضعيفته على الجنس الآخر، بل استطاعت أن تُشعره برجولته، هذا الإحساس الذي  
كان يفتقده في داخله. وقد أحسّت أنها بدأت في ترويض الوحش الكامن في نفس  
"شهریار"، فدقّت على هذا الوتر لتعيد له ذاته المفقودة كرجل شرقي.  
(تسدل النقاب على وجهها ثانية)

شهریار: ويلك، ماذا تصنعين؟

شهرزاد: أتقي يا مولاي نظرات عينيك، إنهما مخيفتان.

شهریار: ماذا يُخيفك فيهما؟

شهرزاد: ما يُخيفُ الفتاة الغريرة في عيني الرجل الفاتك!

شهریار: (يُشرق وجهه بشرا) الفاتك؟ ما يُدريك أنني كذلك؟

شهرزاد: هذا يا مولاي حديث الناس قاطبة.

شهریار: ماذا يقول الناس عني؟

شهرزاد: ولي الأمان؟

شهریار: نعم.

شهرزاد: يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة!

شهریار: (يضحك) وتخشينني من أجل ما سمعته؟

شهرزاد: كنتُ يا مولاي أخشاك من أجل ما سمعت، أما الآن...

شهریار: (يفيض البشر من وجهه) هيه؟

شهرزاد: فقد صرتُ أخشاك من أجل ما رأيت!

---

(٣٠) السابق، ص ٨٣، ٨٤.

شهریار: (يعود البشر إلى وجهه) ماذا رأيت؟

شهرزاد: أعفني يا مولاي ..

شهریار: بل قولي!

شهرزاد: ماذا أقول؟ لقد رأيت شيئاً لا أستطيع أن أصفه .. شيئاً قلبي يمتلئ

رعباً منه، ونفسي تنجذب شوقاً إليه، شيئاً أستعذب الموت فراراً منه،

وأستعذب الموت فراراً إليه (٣١)

إن الحوار هنا يكشف عن ذكائها حينما تصف نفسها بالفتاة الغريبة، القليلة الخيرة، وهو بـ"الرجل المدرب الفاتك، الذي يتحدث عنه الناس قاطبة بأنه أكبر زير نساء أنجبته امرأة".

لقد علمت "شهرزاد" من معلمها "رضوان" مأساة "شهریار"، فدقت على وتر يستجيب له. فهو ضعيف جنسياً، عاجز عن أن يُقيم علاقةً سوياً مع امرأة، ويُعدُّ هذا الضعف مأساته، ونلمح ذلك من علاقته بزوجه الأولى ("بدور" في الفصل الأول) حينما يثور عليها ثورة شديدة لأنها تقول له "يا رجل" (٣٢)، فكأنه يشك في كونه رجلاً، ويدور بينهما هذا الحوار العنيف:

شهریار: (محتداً) بل تسخرين مني يا امرأة!

بدور: (يتخوفها جلدتها) ماذا يحملني على ذلك يا رجل؟

شهریار: (يبدو عليه التضعضع وهو يتمتم) يا رجل! يا رجل!

بدور: (كالنادمة على ما فرط منها في حقها) دعوتني يا امرأة، فدعوتك يا رجل.

شهریار: (في وجومه وتضعضه) يا رجل!

---

(٣١) السابق، ص ٨٦، ٨٧.

(٣٢) السابق، ص ١٤.



بدور: (متوسلة) حنانيك يا مولاي! والله ما قصدت أي سوء (٣٣).

ومن هنا فإن ذكاء "شهرزاد" أملى عليها أن أن تصفه بالفاتك، وزير النساء!  
يا لها من تهممة حبيبة إلى قلبه، إنما تستل منه الضغينة والحقْد على الجنس الناعم، ومن  
ثم فإنها تبقى زوجة له، وتُنقذ بنات جنسها من هذا الوحش، بعد أن قدرت على  
ترويضه.

(٤)

أخذ علي أحمد باكثير فكرة مسرحيته هذه من التراث الشعبي المدون —  
"ألف ليلة وليلة" — وإذا كانت المسرحيات المقتبسة من التراث الشعبي تتصف  
بخصائص وصفات معينة "من حيث بناء الحدث الدرامي، تتمثّل في غلبة طابع  
الحكاية على المسرحيات مما ينتج عنه غياب الصراع فيها، ويُؤدّي هذا إلى سيطرة  
الأسلوب الوصفي التقريري على الحكمة" (٣٤) فإن علي أحمد باكثير تجنّب هذا  
المزلق، فلم يُغلّب الطابع الحكائي على نصّه، وإنما قدّم لنا شخصيات تتحاور،  
وتتصارع، وتتكامل أو تتنافر .. لتقدّم لنا نصاً عالي الجودة.

لقد رأينا في "سر شهرزاد" شخصيات باكثير، من خلال "شهرزاد" نموذجاً،  
تجسّداً للشخصيات المعمّقة المتكاملة الأبعاد، التي يتطلّبها نقاد المسرح في الشخصية  
المسرحية: "شخصية تُقدّم لنا إنساناً متعدّد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التي  
نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنة التي نرى انعكاسها على

(٣٣) السابق، ص ١٤.

(٣٤) سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي،

جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٣، ص ١٤٩.

عالم الواقع، فيما تقوله الشخصية أو تفعله أو ما تلبسه، أو ما تحمله فلا تناوله بالعمل أو الحديث" (٣٥).

وإذا كان نقاد المسرح يتطلّبون في المسرحية أن تكون "الحبكة عرضاً منطقياً للموضوع بحيث تنسجم في نهاية المسرحية مع التصميم الذي ينطوي عليه ذلك الموضوع" (٣٦)، فإن نص "شهرزاد" لعلي أحمد باكثير قد حقّق ذلك من خلال قدرة "شهرزاد" على ترويض الوحش داخل "شهریار"، بحيث بدأ ترويضه، وإعادته يُمارس حياته العادية خاتمة منطقية لهذه الحبكة المتقنة، التي أراد باكثير أن يقول من خلالها:

إن المرأة قادرة على إحداث التغيير في الرجل (ومن خلاله إحداث التغيير في المجتمع) بقدرتها على تهذيب طباعه، واستئلال السخائم من صدره، وإطلاقه للمجتمع مرة أخرى فرداً صالحاً قادراً على التكيف والتصالح مع نفسه، ومع الناس والحياة، شريطة أن تكون هذه المرأة (الجديدة) متعلمة، وقادرة على إدراك مفردات واقعها بوعي وعمق بالغين. إن المرأة ليست مخلوقاً ناقصاً، بل هي قادرة على محاوره الآخر ومشاركته بناء مجتمعه وغده الجديد: وهذه هي الرسالة التي أراد باكثير أن يوصلها للمجتمع، ولقادة ثورة ١٩٥٢م — بعد عام من قيامها — عسى أن يُفتح صدر المجتمع والقادة للمرأة المتعلمة، الفاهمة، الذكية، التي تشارك في بنائه بوعي واقتدار.

---

(٣٥) د. علي الرّاعي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، العدد (١٤٦)، القاهرة، نوفمبر ١٩٥٩م، ص ٥٧.

(٣٦) ملتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونأدّقها، ترجمة فريد مسدور. دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٥م، ص ٧٣.

## "على أسوار دمشق"

لنجيب الكيلاني

### ١- البطل والقضية:

أصدر نجيب الكيلاني مسرحية واحدة هي مسرحية "على أسوار دمشق" (تاريخ المقدمة ١٩٥٨م) يتناول فيها "موقف المجاهد الداعية ابن تيمية من التتار، وتدور أحداث المسرحية بين عامي (٦٩٩-٧٠٢هـ).

وقد اختار المؤلف لمسرحيته فترة عصيبة امتُحن فيها المسلمون في عقيدتهم وثباتهم، والمؤلف يفتن لهذا حيث يقول في تقديمه للمسرحية:

"عندما هبَّ إعصار التتار من الشرق كان دامياً رهيباً، ولم يرحم هذا الإعصار العنيف إنسانية، ولم يُوقر مدنيّة، بل كانت صناعته الموت، وبضاعته الدم، وغايته النصر الأعْمى الذي يخوض إليه الحروب البشعة" (٣٧).

وتبدأ المسرحية بابن تيمية في حجرة متواضعة يقرأ في استغراق قول الله تعالى: "حتى إذا استيأس الرسل وظنوا أنهم قد كذبوا جاءهم نصرنا فنجي من نشاء ولا يرد بأسنا عن القوم المجرمين" (٣٨)

ويُشير المؤلف بقراءة ابن تيمية لهذه الآيات إلى الوقت العصيب الذي كان خطر التتار فيه يُحْدق بالمسلمين ويدفع اليأس إلى القلوب، ويجعل غشاوة على العيون. لكن الدعاة إلى الله الذين يسرون على بصيرة، كانوا واثقين من نصر الله إذا أخذوا بالأسباب.

---

(٣٧) نجيب الكيلاني، على أسوار دمشق، مكتبة العروبة، القاهرة د.ت، ص ٣.

(٣٨) سورة يوسف: الآية ١١.

لقد كان ابن تيمية حزيناً لما أصاب المسلمين في عصره من الوهن والضعف والتفكك والمهانة أمام الغازين من كل فج:

الأم: ... ماذا جرى يا أحمد؟ لم أرك على هذه الصورة من الألم والحزن من قبل.

ابن تيمية: ذلك الموقف الخطير يا أمي .. إني إذا قارنت بين ماضي المسلمين وحاضرهم، هالني الفارق العظيم .. أوصلت بنا المهانة إلى هذه الدرجة؟

الأم: تقصد التتار وعدوانهم علينا؟

أحمد: أجل<sup>(٣٩)</sup>.

ومع حزن ابن تيمية للحال اليائسة التي وصل إليها المسلمون في ذلك الوقت، فقد كان يعي جيداً الدور المنوط به داعياً وإماماً، ويتضح ذلك من حوارهِ مع أحد تلاميذه:

ابن تيمية: (في إصرار) .. إن قلّمي يجب أن يتحوّل إلى سهم يُسَدَّد إلى صدور الأعداء.

محمد: كنت ومازلت كذلك.

ابن تيمية: (دون أن يلتفت إليه) وإن خطي ومواعظي يجب أن تصير رعداً يصم أذن أولئك التتار المعتدين<sup>(٤٠)</sup>.

وذلك ما كان، فقد رأينا ابن تيمية أسوة حسنة للشجعان، وقبل أن يطلب من الناس أن يُجاهدوا، وأن يُقاوموا الغزاة، وأن يُقدّموا التضحية يُقدّم هو النموذج

---

(٣٩) نجيب الكيلاني: على أسوار دمشق، ص ١٤.

(٤٠) السابق، ص ١٢.

بأن يقرر مقابلة "قازان" قائد التتار في هجومهم على دمشق، ونرى حواراً بينه وبين أمه وأخيه "شرف الدين":

الأم: لا .. لا يا ولدي .. إنه غول مخيف يستلذ دم الأبرياء.  
ابن تيمية: إذا وجبت التضحية فعلينا أن نُبادر إليها .. أمانة العلم تقتضي ذلك.

شرف الدين: وأمانة العلم تقتضي أيضاً أن تبقى حيا .. أن تؤدّي رسالتك في هذا العصر الهائج المضطرب.

ابن تيمية: الموت في سبيل الله أسمى ألوان الرسالات<sup>(٤١)</sup>.  
وفي صراع ابن تيمية مع قوى الشر ("التتار" والمتعاطفين معهم من خونة المسلمين)، لا ينسى الحال المزرية التي وصل إليها المسلمون، فقد وصلوا إلى درجة مؤسفة من الضعف والتفكك، ويُشير المؤلف إلى ذلك بنحو لابن تيمية:

(ابن تيمية يتجه ناحية القبلة ويرفع يديه إلى السماء)  
ابن تيمية: إلهي، قد نسيناك فوكلتنا إلى أنفسنا الضعيفة، ونسينا أخوتنا فجعلت بأسنا بيننا شديداً، وها نحن نعود إليك ضارعين خاشعين.  
(ثم يستطرد وقد جاشت عواطفه)

إلى من تكلنا يارب!! إلى التتار وهم لا يعرفون من الدين إلا اسمه، أم إلى الصليبيين الذين يتسترون وراء الدين كي يستعمروا ويستغلوا؟؟  
إلهي قد طرقتنا بابك، فلا تردنا خائبين<sup>(٤٢)</sup>.

---

(٤١) السابق، ص ١٥.

(٤٢) السابق، ص ٢٢، ٢١.

إن المؤلف في هذه النجوى التي ساقها على لسان ابن تيمية يُريد أن يقول لنا:  
إن الأعداء ينتصرون علينا يُبعدنا عن الله، وضعفنا وتفككنا، وعداوتنا لبني جلدتنا  
وعقيدتنا، ولا بد من الدعاء والالتجاء إلى الله حتى يُزيل عنا هذا الكرب.  
وحينما يجتمع الناس للنظر فيما يفعلون مع التار، يطلب منهم الاحتشاد  
للجهاد بكل ما يملكون:

ابن تيمية: يجب أن تحشدوا كل شيء لتلك المعركة الكبرى .. مشاعرهم ..  
أجسادكم .. كل ما تملكون .. إنه جهاد مقدس شريف من أجل  
الدين والعرض والحرية (يصمت قليلاً، ثم يقول:) ولن نكون وحدنا في  
تلك المعركة الشريفة<sup>(٤٣)</sup>.

إن قضية البطل هنا أنه يُجاهد في سبيل الله حق الجهاد، وهذا هو دور الدّاعية  
المسلم الذي يعرف دوره في مجتمعه المسلم: يستنهض الهمم قبل أن تفرق في بحار  
اليأس، ويدعو إلى الجهاد حتى لا تتعطل شعائر الدين، أو تسقط الأمة الإسلامية،  
وتفقد فعاليتها ودورها إمام إعصار الغازي الغريب الذي لا يعرف ذمة ولا رحمة.

## ٢- سمات البطل المُجاهد:

إذا ما بحثنا عن سمات البطل المُجاهد أحمد بن تيمية التي تطرحها لنا مسرحية  
"على أسوار دمشق" فإننا نجد:

### أ- الإحساس بالمسؤولية:

يُحس المُجاهد المسلم بدوره المنوط به، ومن ثم نراه يشعر بوجوب استخدام كل  
الأدوات التي يُجيدها في سبيل نصر قضيته، ألا وهي قضية الإسلام نفسه، يقول  
لأمه:

---

(٤٣) السابق، ص ٣٦.

ما أكثر ما قرأت ورايت. أتقنت أن العلم المهرّد كالجسد بلا روح.  
بل هو قوة عدياء تألم وتلتمّر وترتكب أشنع الخطايا. الإسلام حضارة  
لها قلب وروح يا أمي. لقد تبيّن لي أن العمل يجب أن يمشي جنباً  
لجنب مع العلم. لا يكفي أن أصبح على المنابر، وأنتصر في الندوات  
على الخصوم في الرأي، وأتفنى بأجناد الدين .... وأدعو إلى السر  
على منهج السالفين، كل ذلك هراء وكسب رخيص ما لم أكن  
قدوة<sup>(١)</sup>.

إن هذه الكلمات تجعلنا نحس إحساساً باهراً باحترام الرجل لنفسه، ولدوره  
في مجتمعه المسلم، وإحساسه الصادق بالمسؤولية الملقاة عليه "لقد تبيّن لي أن العمل  
يجب أن يمشي جنباً لجنب مع العلم". وهذا الإحساس الجاد بالمسؤولية، هو الذي  
جعل منه بطلاً له قضية، يُدافع عن وطنه ضد أعدائه، ويحمي بيضة الإسلام من أن  
يُعبث بها.

\*

#### ب- الجراءة في الحق:

إن الرجل النموذج والقدوة ينبغي أن يكون جريئاً في الحق لا يهاب أحداً،  
وهكذا كان ابن تيمية. وجرأته هذه تجعله يُحمّل صديقه التاجر "إبراهيم المصري"  
رسالة إلى السلطان "الناصر" يُعرفه فيها بما يجب عليه من دفاع عن حياض الإسلام  
ضد التتار؛ فعلى السلطان ألا يتكاسل عن واجباته في الدفاع عن ديار الإسلام:  
ابن تيمية: إنّي أريد أن أحملك للسلطان الناصر سلطان مصر كثيراً من العتاب  
واللام.

إبراهيم: له؟

---

(١) السابق، ص ١٩.

ابن تيمية: أنا لا أقول إن الناصر تنكّر لحق الأخوة، لكنه تكاسل عن واجباته! أنسى أن الشام خاضعة لسلطانه؟  
القائد: كيف ينسى ذلك؟  
إبراهيم: أنا أيضا أستبعده.

ابن تيمية: إننا هنا نُقاسي الأمرين من جراء التتار ووحشيتهم، وهو في مصر كأن الأمر لا يعنيه. قل له: إن هذا لا يصح، إن هؤلاء رعاياه، وفي خزائنه تصبُّ أموالهم<sup>(٤٥)</sup>.

فهو هنا يُعاتب السلطان، بل يلومه لتكاسله عن واجباته، ويريد أن يستنهض همته، لتتجمع كل القوى الإسلامية في مواجهة التتار.

\*

#### ج- رحابة الصدر:

تقدّم المسرحية البطل المجاهد ابن تيمية رحيب الصدر، قادراً على الاستماع إلى الآخر، ومحاورته، ولا يتهم أحداً بدون بينة، فعندما يتهم محمد (تلميذ ابن تيمية) أبا عوف بأنه شيعي، مثبط للهمم، يريد التسليم للتتار، ويطلب من ابن تيمية ألا يستمع له، وألا يمنحه فرصة للكلام، فهو والمثبطون يُحدثون ضرراً خطيراً في المجتمع. عندما يقول محمد هذا لا يُوافقه ابن تيمية على رأيه.

ويدور حوار بين ابن تيمية وتلميذه، يكشف عن رحابة صدر ابن تيمية، ورأيه في وجوب الاستماع إلى الآخر قبل الاتهام بدون بينة:

محمد: (في غيظ) كنت أود أن أؤكد إن إعطاء الفرصة للمثبطين كي يتكلموا نوع من التهاون لا يصح في أمة تدفع عن نفسها العدوان.  
ابن تيمية: لست وحدك يا محمد الذي يُصدر حكمه على تصرفات الناس.

---

(٤٥) السابق، ص ٢٤، ٢٥.



محمد: ماذا يعني أستاذي؟

ابن تيمية: أعني أن رأي ابن عوف ربما يكون له وجهته.

محمد: (في اندهاش) إنه شيعي!

أحد الجالسين: صدقت .. إن الشيعة ناصروا الأعداء ومزقوا جبهتنا الداخلية.

محمد: (متحمساً) يجب أن ننقي صفوفنا من أمثالهم.

ابن تيمية: لا ننكر أن هناك من خانوا الأمانة وسيلقون عقابهم إن عاجلاً

أو آجلاً، ولكن من تمسك عليه خيانة فدمه وماله حرام علينا.

محمد: إن أبا عوف تنور حوله كثير من الشائعات.

ابن تيمية: نحن لا نأخذ الناس بالظنة يا محمد (٤٦).

\*

#### د-الالتحام بالجماهير:

إن المجاهد بطل يختلف عن أبطال التمرد والمقاومة والاغتراب (٤٧) في أدبنا

المعاصر، ففي الوقت الذي كان فيه أولئك الأبطال يقودون الجموع — أو يُفترض

فيهم هذا — رأيناهم في أدبنا المعاصر منعزلين عن الناس (٤٨). أما البطل المجاهد فنراه

ملتحمًا بالجماهير في حب حقيقي؛ يقول الشيعي الحاقد أبو عوف عن ابن تيمية:

---

(٤٦) السابق، ص ١٣٥.

(٤٧) في معالجة هذه القضية انظر كتابنا البطل في المسرح الشعري المعاصر،

الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩١م، ص ٤٣ فما بعدها.

(٤٨) في معالجة هذه الفكرة انظر مقالتنا عن "المجاهد بطلاً"، مجلة "الأدب

الإسلامي"، العدد السادس، شوال ١٤١٥هـ، ص ١١٢.

وجه الخطورة في أن ابن تيمية يُحاول أن يخلق لهم (أي الجماهير) مكانةً ودوراً في التاريخ وتغيير مجرى الحوادث، وهذا حدث خطير .. إنه يُسميهم صُنّاع التاريخ، وعلى كواهلهم تتقدّم كل حضارة<sup>(٩)</sup>.  
أما أعداء ابن تيمية فيصفون هذه الجماهير بأنها بلهاء.  
يقول عفان — الصوفي الساذج المعادي لابن تيمية — حينما اشترك في حوك مؤامرة ضدّ ابن تيمية:

أرسلنا الخطاب إلى نائب السلطنة .. والإشاعات ستملاً دمشق في ساعات قلائل .. بارك الله فيك أيتها الجماهير البلهاء، سرعان ما تُرددين ما تسمعيه دون تعقل أو تفكير كالبيغاوات تماماً<sup>(١٠)</sup>.  
إن هذا الالتحام بالجماهير كان نتيجة لدفاعه عن مصالحها، وزهده في عرض الدنيا. تصفه إحدى شخصيات المسرحية بأنه:

"رجل عظيم" وعالم تركع الدنيا عند قدمه، فيركلها<sup>(١١)</sup>.  
لقد كان طليعة المجاهدين، كما كان منافحاً عن عقيدة الأمة يُحاول أن يدفع عنها كل زيغ وضلال، ومن ثم فقد منحته هذه الجماهير حبها خالصاً صافياً، يقول له التاجر إبراهيم المصري:

"إن الله قد أسلس لك قيادة القلوب"<sup>(١٢)</sup>.

وطبعي أن الجماهير المسلمة لا تحب إلا من ينتمي إليها، ويدافع عن مصالحها، ويجاهد أعداءها، ويكون بعيداً عن اغتنام الفرص وانتهاب اللذات، وقد كان ابن تيمية ملتحمًا بالجماهير التي أحبته، وكان بطلاً وقُدوة لها في جهاده وعلمه.

---

(٩) نجيب الكيلاني: على أسوار دمشق، ص ٩٩.

(١٠) السابق، ص ١٨، ١٩.

(١١) السابق، ص ١٣٢.

(١٢) السابق، ص ٢٩.

### ٣- الاقتباس القرآني:

يقدم نجيب الكيلاني ابن تيمية — في هذا النص — قدوةً، ونموذجاً للبطل المسلم الذي لا ينفصل عن أبناء عقيدته وشعبه، بل يمتزج بهم ويعيش بينهم، ويستطيع أن يجمع القلوب المؤمنة والرجال المجاهدين من حوله، مستعيناً بالله، ثم بالإيمان الذي يملأ قلوبهم، ويستطيع أن يقود — بعون الله — الجحافل التي تحقق النصر وتطرد الغازي الذي نشر الرعب في القلوب.

ولكي يرسم نجيب الكيلاني هذه الشخصية رسماً عميقاً مؤثراً فقد استخدم الاقتباس القرآني استخداماً موفقاً، وسنقدم هنا نموذجين فقط:

\*النموذج الأول قوله تعالى: "حتى إذا استيأس الرسل وظنوا أنهم قد كذبوا جاءهم نصرنا فنجي من نشاء ولا يرد بأسنا عن القوم المجرمين (سورة يوسف: الآية ١١٠).

وهذه الآية تأتي في مطلع المنظر الأول من الفصل الأول حين يُفتح الستار على حجرة بسيطة الأثاث، وفي داخلها يجلس شيخ ملتج مهيب هو أحمد تقي الدين بن تيمية، والشيخ ابن تيمية يقرأ الآية السابقة "في استغراق، وفي خشوع" (٥٢).

وقد جاءت الآية السابقة ضمن الآيات الأخيرة من سورة يوسف تعرض للمصاعب التي تعرض لها رسل الله، حتى كاد اليأس يدب في صدورهم، ولكنهم استعصموا بالله، فكان النصر من عنده.

وتكشف الآية القرآنية في سياقها في مفتتح المسرحية عن حالة اليأس التي كانت تُحيط بالعالم الإسلامي حينما اجتاحه التار، وتكشف في الوقت نفسه عن قُرب النصر.

---

(٥٢) نجيب الكيلاني: على أسوار دمشق، ص ٧.

ويُضيء ذلك الحوار بين ابن تيمية وأخيه شرف الدين:

الأم: (في قلق) ولكن قل لي يا ولدي.

ابن تيمية: نعم.

الأم: ماذا لو احتلوا ما بقي من أنحاء العالم الإسلامي لا قدر الله؟

شرف الدين: (متدحلاً) سينقلب الشرق — بل العالم كله — إلى خرائب

ينعق فوقها اليوم، وسيقال آنذاك: كانت هناك أمة ذات حضارة وقوة،

وكانت .... وكانت .... ولكنها لعبت واغترت وتمزقت شيعاً،

فتلقت أفسى درس.

ابن تيمية: الله أكرم من أن يضعنا في هذا الموضع الشائن يا شرف الدين.

شرف الدين: وماذا تنتظر أن يكون جزاء العابثين؟

ابن تيمية: لن يخذلنا الله .. الأمل .. ذلك الشعور الجميل، لن تخبو جذوته في

صدورنا ما خفقت بأجسادنا أسرار الحياة<sup>(٤)</sup>.

فاليأس متمثل في رؤية شرف الدين: "سينقلب الشرق — بل العالم كله —

إلى خرائب ينعق فيها اليوم"، والأمل متمثل في نصرة الله للمؤمنين حينما يأخذون

بالأسباب في رؤية ابن تيمية: "لن يخذلنا لن يخذلنا الله .. الأمل .. ذلك الشعور

الجميل، لن تخبو جذوته في صدورنا ما خفقت بأجسادنا أسرار الحياة".

وهكذا كان اقتباس النص القرآني جزءاً من بنية النص، يكشف الحدث،

ويشير إلى الشخصية التي تقرأ الآية في صدر المنظر، بأنها مؤمنة، ترى فيما هو كائن

وعدّ اله وسنّته في خلقه.

\* في السياق نفسه أيضاً، وفي المنظر نفسه تأتي الآية القرآنية "ولنبلونكم بشيء

من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين" (٥).

---

(٤) السابق، ص ١٦، ١٧.

وقد جاءت هذه الآية في موقعها تماماً بلا زيادة ولا نقصان، في الحديث المشار إليه آنفاً بين ابن تيمية وأمه وأخيه شرف الدين، لتبين أن هذا اختيار من الله لِيُحَصِّصَ به عباده، وسنة من سنن الله في خلقه:

(صراع وعويل خارج المسرح، ابن تيمية يقف في قلق)

ابن تيمية: ما هذا؟؟ أصوات استغاثة؟؟

شرف الدين: سأخرج وآتي لك بحقيقة الأمر ..

(يخرج شرف الدين ويترك أمه وأخاه في قلق زائد)

الأم: لا بد وأنهم التار يُثيرون الفرع والرعب.

ابن تيمية: (يروح ويغدو في حركات عصبية واضحة) لن يطيب لنا نوم.

الأم: أجل، شيء يُذهب العقل.

ابن تيمية: ومتى يصفو لنا عيش مادام العابثون يلوثون جمال الحياة، ويكثرون هتاءها.

الأم: لقد بتُّ ليلة الأمس أحلم بالهدوء، وأدعو الله أن يُنعم بالناس على

السلام، وتسود في الدنيا المحبة والوئام

ابن تيمية: وما هذه إلا رسالة الأنبياء وواجب الفلاسفة المتزنين.

الأم: لكن ما بال الدنيا كالغانية يا ولدي؟

ابن تيمية: لا ورد بلا شك.

الأم: أجل، الدنيا مزيج من الشر والخير.

ابن تيمية: (يقرأ في خشوع) "ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص

من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين".

---

(٥٥) سورة البقرة: الآية ١٥٥.

لقد جاءت الآية القرآنية في مكانها من النص المسرحي لتُبين أن افتقاد أفراد هذه الأسرة الهدوء وإحساسهم بالفزع، شيء من سنة الله في خلقه ليمحصهم ويختبر قدراتهم على الجهاد والثبات والشجاعة في وجه العدوان، ثم الجهاد — وهو ذروة سنام الإسلام — ثم النصر مع الصبر بمشيئة الله.

وهكذا وظّف نجيب الكيلاني الاقتباس القرآني ليقوم بدوره في إثراء العمل المسرحي، بأن يكشف الصراع ويُشير إلى الشخصيات ومشاعرها وموقفها، ويكون جزءاً من الحوار يرتفع به إلى آفاق عُليا.

## الشاعر بطلاً

في مسرح أنس داود

أصدر أنس داود (١٩٣٥-١٩٩٣) عشر مسرحيات شعرية هي: بنت السلطان، ومحاكمة المتنبي، والملكة والمجنون، هلول المخبول، والثورة، والأميرة التي عشقت الشاعر، والزمار، والشاعر، والصيد، والبحر<sup>(٦)</sup>، وله مسرحيتان لما تنشرا هما "مقتل شيء"<sup>(٧)</sup> و"قيس"<sup>(٨)</sup>. ولأنه من العسير علينا أن نُحيط بتجربة المسرح الشعري عند أنس داود<sup>(٩)</sup> هنا، فسنتناول هنا صورة الشاعر بطلاً في مسرحه.

### أ-مصادر المسرحيات:

من بين مسرحيات عشر أصدرها أنس داود نجد ثلاثاً منها تتخذ من الشاعر بطلاً، وهي "محاكمة المتنبي" و"الأميرة التي عشقت الشاعر"، و"الشاعر".  
\* والمسرحية الأولى "محاكمة المتنبي" بطلها أبو الطيب المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وقد استوحاه بعض معاصرينا؛ فنجد في الرواية علي الجارم قد استلهمه في "الشاعر الطموح" و"خاتمة المطاف"، ومحمد جبريل في رواية "من أوراق أبي الطيب المتنبي"، والطاهر وطّار في "عرس بغل". وفي الشعر نجد كثيراً من الشعراء

---

(٦) نشرت هذه المسرحيات العشر في مجلد واحد عنوانه "مسرح أنس داود" - الأعمال الكاملة (١)، عن دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩م.  
(٧) نشرت في مجلة "إبداع"، عدد يناير وفبراير ١٩٩١م.  
(٨) كانت تحت الطبع في سلسلة "أصوات أدبية" التي تصدرها الثقافة الجماهيرية بمصر أثناء إعداد هذا المقال، ونشرت بعد وفاة الشاعر أنس داود.  
(٩) انظر ما كتبناه عن "المسرح الشعري عند أنس داود"، في مجلة "الفيصل"، العدد (١٩٨)، ذو الحجة ١٤١٣هـ - يونية ١٩٩٣م.

استلهموه في قصائد لهم، ومنهم أمل دنقل، وعبد الوهاب البياتي، وعبد الله البردوني، وحسين علي محمد. أما في المسرحية فقد استوحاه محمد عبد العزيز شنب في مسرحية "المتنبي فوق حد السيف"، كما استوحاه الرسام عبد السميع عبد الله في مسرحيته "المتنبي يجد وظيفة".

لقد كانت تجربة أبي الطيب المتنبي الثرية في شعره وفي حياته المليئة بالأحداث والمواقف دافعاً لهؤلاء الأدباء وغيرهم — ومنهم شاعرنا أنس داود — كي يتخذوا منها قناعاً (روائياً أو شعرياً أو مسرحياً)<sup>(١)</sup> ليحاكموا واقعهم المعاصر من خلاله، أو يُدلووا بدلوه في آراء مُثارة، وقضايا آنية.

\* والمسرحية الثانية هي مسرحية "الأميرة التي عشقت الشاعر" بطلها "وضّاح". ووضّاح هذا أحد شعراء العصر الأموي، ويروي صاحب "الأغاني" أن أم البنين — زوج الوليد بن عبد الملك — "عشقت وضّاحاً، فكانت تُرسل إليه فيدخل إليها، ويُقيم عندها، فإذا خافت وارثه في صندوق عندها وأقفلت عليه، فأهدي للوليد جوهر له قيمة فأعجبه واستحسنه، فدعا خادماً له فبعث به إلى أم البنين. وقال: "قل لها إن هذا الجوهر أعجبني، فأترتك به" فدخل عليها الخادم مفاجأة، ووضّاح عندها، فأدخلته الصندوق وهو يرى، فأدّى إليها رسالة الوليد ودفع إليها الجوهر، ثم قال: "يا مولاتي هبيني منه حجراً" فقالت: "لا، يا ابن اللخناء، ولا كرامة". فرجع إلى الوليد فأخبره، فقال الوليد: "كذبت يا ابن اللخناء" وأمر به فوجئت عنقه، ثم لبس نعليه ودخل على أم البنين وهي جالسة في ذلك البيت تمتشط، وقد وصف له الخادم الصندوق الذي أدخلته فيه، فجلس عليه، ثم قال لها:

---

(١) في مناقشة هذه الفكرة تُنظر رسالة ماجستير بعنوان "استلهام المتنبي في الأدب العربي المعاصر" لفهمي عبد الفتاح المتولي، كلية الآداب — جامعة الزقازيق ١٤١٣هـ — ١٩٩٢م.



"يا أم البنين! ما أحبُّ لك هذا البيت من بيوتك! فلم تختارينه؟"، قالت: "أجلس فيه وأختاره لأنه يحمل حوائجي كلها، فأتناولها منه كما أريد من قرب"، فقال لها: "هي لي صندوقاً من هذه الصناديق" قالت: "كلها لك يا أمير المؤمنين"، قال: "ما أريد كلها، وإنما أريد واحداً منها"، فقالت: "خذ أيها شئت"، قال: "هذا الذي جلستُ عليه"، قالت: "خذ غيره، فإن لي فيه أشياء أحتاج إليها"، قال: "ما أريد غيره"، قالت: "خذه يا أمير المؤمنين". فدعا بالخدم وأمرهم بحمله، فحمله حتى انتهى به إلى مجلسه فوضعه فيه، ثم دعا عبيداً له فأمرهم فحفروا بئراً في المجلس عميقة، فَنَحَّى البساط، وحُفِرَت إلى الماء، ثم دعا بالصندوق، فقال: "إنه بلغنا شيء، إن كان حقاً فقد كَفَّنَّاكَ، ودَفَّنَّا ذَكَرَكَ، وقَطَعْنَا أَثَرَكَ إلى آخر الدهر، وإن كَانَ باطلاً فَإِنَّا قد دَفَّنَّا الخشب، وما أهون ذلك!". ثم قَذَفَ به في البئر، وهبِلَ عليه التراب، وسُوِّتَ الأرض، ورُدَّ البساط إلى حاله، وجلس الوليد عليه، ثم ما رَوَى بعد ذلك اليوم لوضَّاح أثر في الدنيا لهذا اليوم، وما رأت أم البنين لذلك أثراً في وجه الوليد حتى فَرَّقَ الموت بينهما<sup>(٦١)</sup>.

والقصة كما رواها أبو الفرج الأصفهاني تقترب من الحكايات الشعبية، وتُعدُّ مصدراً ثرا للكتاب، وإن كان لم يتناولها أحد في المسرح الشعري قبل أنس داود. \* والمسرحية الثالثة "الشاعر" يستوحى فيها "حياة وشعر الشاعر صالح الشرنوبلي، وإشكالات وجوده وأسرار عالمه النفسي"<sup>(٦٢)</sup>.

وصالح الشرنوبلي شاعر رومانسي معاصر، لم يستطع أن يتكيف مع مجتمعه فمات متحرراً<sup>(٦٣)</sup>، وتشابه مفردات حياته مع مفردات حياة أنس داود، مما جعله

---

(٦١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ،

٣٨، ٣٧/٦.

(٦٢) أنس داود: مسرح أنس داود، ص ٥٢٣.

باعتقاد من الشرقي قناعاً مسرحياً يحاكم من خلاله واقعنا المعاصر، ويُقسم رؤاه  
الثقافية والإصلاحية.

#### ب- الشاعر في مواجهة المجتمع:

يلدو الشاعر في مسرح أنس داود واقفاً في ناحية، بينما العالم يقف في ناحية  
أخرى. يقول الشاعر في المسرحية التي تحمل العنوان نفسه عن المدينة:

مدينة الزجاج والصنوبر

مدينة الرصاص والأمن

والضمان المزعومة

وباحة الأعلام والسميرة

والشاعر الذي يلهث خلف سدة السلطان

كالغاية المؤجلة<sup>(١٦)</sup>

لا يمكن أن تتصالح روح شاعر محب للجمال، باحث عن الصدق مع مجتمع  
يعج بالدعامة؛ ومن ثم فإننا نرى روحه المتفتحة للحق والعدل والحرية والخير والجمال  
ترفض أن تتصالح مع كل هذا القبح!

إن أفكاره لن تلتقي مع هذا المجتمع، "كما أنه لا نية عند هذا المجتمع ليتم  
الالتقاء بين التقيضين: المجتمع بقوة الضاغطة وتقاليد وأعرافه الراسخة، وهذا  
الشاعر الفرد الحالم"<sup>(١٧)</sup>

---

(١٦) انظر مقالنا عن مسرحية "الشاعر" في مجلة "السهل" - فبراير ١٩٩١م،  
وانظر الجزء المخصص لتناولها في كتابنا "البطل في المسرحي الشعبي المعاصر، سلسلة  
"كتابات نقدية"، العدد (٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١م، ص ١٨١-١٩٣.  
(١٧) أنس داود: الشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م،  
ص ١٢٢، ١٢٣.

(١٨) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعبي المعاصر، ص ١٦٤.

ويمثل الشاعر عند أنس داود البكارة في مقابلة الزيف، كما يمثل الوعد الآق  
في مقابلة الواقع الجهم، ويمثل أيضاً صوت البشير للمستقبل.  
يقول وضاح في مسرحية "الأميرة التي عشقت الشاعر":

لكني يا مولائي  
عنوان الرّفْض، وصوت الغضب الغائب  
وضعني الأفدأر على هذا المشرع  
أرتأد الدرب لهذا الشعب ولن أرجع  
حق يتعلم  
أن يفتح عينيه ويصير  
أن يُرهف أذنيه ويسمع  
أن يستيقظ، أن يصرخ، أن يتألم  
أن يعرف جلأديه وسراقبه<sup>(٦٦)</sup>

ج-الشاعر أزمته سياسية:

الذي يتأمل في التناج المسرحي العربي المعاصر "قد يُفاجأ بأن الغالبية العظمى  
من المسرح العربي الجاد في السنوات الأخيرة ينجح إلى السياسة بطريقة مباشرة أو غير  
مباشرة"<sup>(٦٧)</sup>، وأزمة الشاعر / البطل في مسرح أنس داود (وضاح، والمتني، وصالح  
الشرنوبي) أزمة سياسية.

---

(٦٦) أنس داود: مسرح أنس داود، ص ٣٨٨.

(٦٧) د. أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٣٣.

وإذا أخذنا المتنّ مثلاً، فقد ظلّ طوال المسرحية على عداء مع السلطة، وظلّ ثابتاً على نقدها وعدم التصالح معها. وظلت السلطة تتهمه وتطارده، ورغم ذلك فإنه لم يكل، ولم يتعب، وهو يعرف أن هذا الأمر قد يكلفه حياته.

يقول المتنّ رداً على الأميرة التي تنصحه بالهرب حتى يُنقذ حياته:

أنا ملكٌ عنايةً هذا الشعب الطيب

فاغتفري لي آثي لن أهرب

لن أتدمر .. لن أشكو .. لن أبكي

قدري قدرُ الليل فوق الأيكن

أن يتغنى بالحسن وينفر من قبح الشؤك

أن يصحو الفجر على بسمته، ويُطاردهُ جشعُ الصياد

فليسمع شعبي:

أعطيتُ له قلبي

فيضاً من وهج الشعر، ومن نبض الحب

وليسمع صوت الفقراء، ويسمعي الأطفال

وأجيال المسحوقين التعساء

وليسمعي السادة، والقادة، والأوغاد

إني المتنّي

أسمع — قادمة — صوت الثورة

أبصر — قادمة زحف الثورة

فاختبئي في ظلّ الشعب الطيب وارتيبي ..

ارتيبي .. ارتقي ..<sup>(٦٨)</sup>

---

(٦٨) أنس داود: مسرح أنس داود، ص ١٥٤، ١٥٥.

ولغة الشاعر هامة رامية، ولكنها ترتفع أحياناً حينما يُصيب السأم بطله  
كما نجد "وضاحاً" يصرخ في نهاية مسرحية "الأميرة" التي عشت الشاعر:

يا مولاي  
في عهدك يزدهر الوهم  
يقتات الشعب موائد من حلم  
طالت أيدي السراق طعام الشعب  
وتحطت نروات مواليك حدود الثخمة  
في عهدك يا مولاي انتشر الظلم  
وتفسخت الأخلاق  
وساد العفن الأسود  
نخر السوس كيالك .. فامتد السوس  
إلى عظم الدولة .. ونخاع الحكم  
سقط القانون وزيف حتى التشريع  
وضربت آيات العدل<sup>(٦٦)</sup>

لكننا لحسن الحظ لا نجد ذلك كثيراً في مسرح أنس داود. وقليلة هي تلك  
اللحظات التي يعلو فيها صوت البطل، فينفجر بخطاب الثورة العالي صوته.

د- المرأة تُوازِر البطل:

في هذه المسرحيات تقف المرأة / الأميرة / الحبيبة بجانب البطل، تؤيده وتشد  
من أزره حتى لو انفضّ الجميع من حوله، نجد ذلك في شخصية "الأميرة" في مسرحية  
"محاكمة المتنبي"، حيث تُدافع عن المتنبي أمام كافور، وتقول:  
من خلف قوافيه أرى دنيا تنسجها الصورُ

---

(٦٦) السابق، ص ٤٦٩.

السحرية في أمل مرتجفو ورجاء  
تحمل للمحزونين، وللمغلوبين الفقراء  
أحلى ما تحمله الأحلام،  
وما ترسمه الأوهام،

وما يصنعه الأمل البسامة<sup>(٧٠)</sup>

ويكون الشعر هنا معادلاً موضوعياً للفكرة، والحقيقة، والمستقبل، والعدل،  
حيث يصير من المستحيل القضاء على هذه المعاني النبيلة حينما تقتل صاحبها.  
ولعل ما يوضح ذلك قول الأميرة لوضّاح في مسرحية "الأميرة التي عشقت  
الشاعر":

يبدو أنني أهوى الشعرَ بأكثر مما أهوى الشعراء<sup>(٧١)</sup>

و"سعدية" في مسرحية "الشاعر" هي صوت الوطن / الأرض، ورمز الخصوبة  
والاستمرار، ونكاد نلمح فجيعتها حين ترى "الشاعر" مغترباً مكتئباً، تُطارده  
الظنون، فتُناغيه بهذه الأبيات المتناعة، التي تشف عن الرمز وتكشف خيوطه:

أنا لستُ لغيرك يا صالح

لكنك لم تفهمني

لم أعرف إلا أنت

لم أفهم إلا أنت

لم أعشق إلا أنت، وصدّقني

ثق أنني أمتع من عتقاء

أخرجني من زوبعة ظنونك وتفهمني<sup>(٧٢)</sup>

---

(٧٠) السابق، ص ١٣٢.

(٧١) السابق، ص ٤٢٣.

إنه يستخدم المرأة قناعاً أو رمزاً متأثراً بتجربة صلاح عبد الصبور وعبد  
الرحمن الشرفاوي في مسرح الشعر الحر، وإن كان التأمل المتأني في مسرح أنس  
داود يرى أن شخصية المرأة عنده أكثر إحكاماً، وتماسكاً، وخصوبة، وتقوم بدورها  
المنوط بها في ظل مسرح أزمته — في الأساس — سياسية، ويُعانق رمز المرأة شوق  
المجموع في مستقبل أفضل، وطموحه إلى غد أكثر رحابة وأمناء، ويُحاول أن يتجاوز  
المنبّطات التي تعترض الطريق، وما أكثرها!





## "ياسين وبهية"

لنجيب سرور

أ- من مأساة الفرد إلى مأساة الجماعة:

تدور مسرحية "ياسين وبهية" حول قصة بسيطة، تطمح في أن نجيب على السؤال المطروح في الموال الشعبي عمّن قتل ياسين، وذلك بأن حدّد نجيب سرور قاتل ياسين الذي يسأل عنه الموال الشعبي في لهفة، بعد أن فُجعت خطيبته وحيبته "بهية"، وقد حزم نجيب سرور في مسرحيته بأن (الباشا) الإقطاعي، المسيطر على الناحية هو الذي قتل ياسين لأنه حرّك أهل القرية وقادهم لإحراق قصر الباشا انتقاماً لخطيبته وحيبته "بهية"، التي كان زبانية القصر يسعون لإدخالها في هذا القصر حيث ينتظرها المصير المحتوم، من هتك العرض وتلم الشرف، وكانت هذه المحاولة هي الشرارة التي أشعلت نار الثورة الموجودة في قلوب أهل القرية ضد مظالم الإقطاع وقسوته وجبروته<sup>(٧٣)</sup>.

ومنذ البداية يُحدّد نجيب سرور سمات البطل "ياسين" الجسمية والنفسية، ويحدد انتماءه لهذه الأرض، (حيث سيصير رمزاً لكل عشاقها):

كان ياسينُ أجيراً من بهوت

جدعاً .. كان جدعُ

شارباً من "بز" أمه

من عروقي الأرض .. من أرض بهوت ..

---

(٧٣) محمد مندور: من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور، مجلة روز اليوسف في ١٩٦٤/١١/٢٨م، وانظر الشهادات الملحقة بالمسرحية، ص ١٢١.

كَانَ مِثْلَ الْخَبْرِ .. أَسْمَرَ

فَارَعَ الْعُودَ كَنَخْلَةٍ

وَعَرِيضَ الْمُنْكَبِينَ

كَالْجَمَلِ

وَلَهُ جِهَةٌ مَهْرٌ لَمْ يُرَوْضَ

وَلَهُ شَارِبٌ سَنِعٌ

يَقْفُ الصَّقْرُ عَلَيَّهْ!

غَابَةُ تَفْرِشُ صَدْرَهُ

تُشَبِّهُ السَّنْتَ الَّذِي يَحْرُسُ غَيْطًا<sup>(٧٤)</sup>

وهذه السمات الجسمية والتفسية هي نفس السمات الجسمية والنفسية التي كان يملكها أبوه<sup>(٧٥)</sup>، ولكن هذه الصفات لم تُغن شيئاً عن الأب حين أراد الباشا أن يستلبه أرضه:

ضَاعَ .. ضَاعَ الْحَقْلُ مِثْلَهُ

بِبَسَاطَةٍ

هَكَذَا الْبَاشَا أَرَادَ

ضَعَّ .. فَضَاعَ ..

يَا خَسَارَهُ<sup>(٧٦)</sup>

\*\*\*

---

(٧٤) نجيب سرور: ياسين وبهية، سلسلة المسرحية (٥)، مطابع مؤسسة الأهرام،

القاهرة، يولية ١٩٦٥م، ص ١١.

(٧٥) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٧٦) السابق، ص ٦٢.

إن "ياسين" يحب "همية"، و ينتظر اليوم الذي يتزوجها فيه، ويُحقق آماله،  
وتسعد عينه، وتستقر روحه بين جنبيه، فهي:

منية النفس همية  
جنة العيش .. همية  
مهجة القلب همية

وتنتقل دلالة الاسم في الجمل السابقة، من اسم صاحبه إلى الجمال المطلق  
الذي لا يستطيع أن يدرك كنهه وكان "ياسين" يراها كل شيء في "هموت"، هذه  
القرية الصغيرة في شمال الدلتا التي لا تبين على الخريطة، والتي يملك الباشا كل ما فيها  
ومن فيها، فكأنه القدر المسلط على العباد والأرض والبيوت والأرزاق!  
كان "ياسين" يرى في "همية" كل الأشياء الجميلة التي يحبها في القرية، ويتمنى  
أن يستحوذ عليها:

لم يكن بين الصبايا في هموت ..  
مثلها .. مثل همية  
فهى كالتينة في الفصن طرية ..  
وندية ..  
وشهية  
حارة كانت همية  
وحية  
مثلما كوز حليب  
في صباح بارد من شهر طوبة!  
يانعة ..  
كانت .. كما النعناع يانع،

وكما البرسيمُ يانغ،

وكما الريحانُ يانغ<sup>(٧٧)</sup>

وكان يراها أجمل البنات، ولا يعدل بها واحدة. كان يحب "همية" وحسبه  
ذاك، أو كما يقول الراوي:

كان ياسينُ يُحب!

لم يكن يعبا بالخور .. أعيناً كنَّ

في شرح الصبا أم غير عين!

كان لا يعدل في الدنيا وفي الأخرى صبية

بابنة العمِّ همية!

هو حر ..

وله في الحقِّ عذراً

— لا تقولوا الحبُّ أعمى —

فلها عينا غزال،

ولها جيدُ غزال

ولها عودٌ كما البانِ ووجهٌ كالقمر

ليلةً الرابع ..

عشر،

كان ياسينُ يُحب! <sup>(٧٨)</sup>

ويتنظر "ياسين" تحقيق حلمه في الزواج من ابنة عمه التي خطبها أبوه له، وهي  
بعد طفلة صغيرة، وهو كذلك، ولكن الباشا — الذي أخذ أرض أبيه وتركه بلا

---

(٧٧) السابق، ص ٢٤.

(٧٨) السابق، ص ١٣.

ميراث، ودفع بأبيه إلى السجن فالموت — يتربص به، ويُهدّد أحلامه فيرسل رسولاً  
إلى "أبي همة" طالباً منه أن يُرسل "همة" لتخدم في قصره مع غيرها من بنات  
الفلاحين:

لم لا تخدم في القصرِ همة ..  
وهي من أحلى البنات ..  
في هوت؟!  
ليست الأولى، وليست بالأخيرة  
فهناك الخادِمات ..  
بالمئات ..  
يتمرّغن كما البطّات .. في بركة عز ..  
وهناك التّعفّة ..

في صنوف الطّيّات (٧٩)

وكان من الطبيعي أن يواجه ياسين هذا الطلب بالرفض، فهو يعني تلويث  
الشرف، لأن ذاكرة القرية تعي .. أن من تذهب إلى القرية يُسلب شرفها، وتعود إلى  
حيث ينتظرها الموت:

تذهبُ البنتُ إلى القصر خفيفة ..  
ولطيفة ..  
كالقراشة ..  
بعد عام ترجعُ البنتُ ثقيلة ..  
مثل قرينة ..  
وذليلة ..

---

(٧٩) السابق، ص ٧٩.

مثل كلبه ..

لم تعد بنتاً ففي البطنِ جنينٌ "ابنُ كلبٍ" ..

وهي أيضاً "بنتُ كلبٍ" ..

ولهذا يتحتمُ

أن تموتَ

ثم تُدفنَ

هكذا العارُ يوارى في هوت (٨٠)

ويرفض ياسين أن تذهب خطيبته لتخدم في بيت (الباشا)، فهو يرفض أن تحمل سيفاحاً، وهو لا يريد أن يوارى القبر بيديه، ولهذا صاح في وجه رسول الباشا:

لا .. ولا .. بل ألف لا (٨١)

وكان معنى رفضه أن يُعلق، ويُضربَ بجريد النخل حتى يصيح الديك كما يقول الراوي (٨٢)

ويذهب "ياسين" إلى القصر الذي انتزع أباه وأرضه، ويوشك أن ينتزع منه البقية الباقية: بهية!

يا أبي .. يا نصفَ فدانٍ يتيماً ..

يا سيولاً من عرقٍ ..

يا حصاداً للهشيمٍ ..

كل عامٍ ..

---

(٨٠) السابق، ص ٨٠.

(٨١) السابق، ص ٨٠.

(٨٢) السابق، ص ٨٠.

أيها الغول اللعين!  
أنت لن تأخذ مني ما تبقى  
قبل أن تأخذ روحي  
"فاضل اية في الدنيا لية"  
فاضل اية غيرها همة؟"  
مستحيل!!

مستحيل!! (٨٣)

ويواجه "ياسين" القصر، وتشتعل القرية في ثورة عنيفة حينما يقتصب الباشا أرض أحد الفلاحين، ويرى ياسين أن الباشا مهمته الاغتصاب "اغتناب الأرض، أو اغتناب همة"، ويثور "ياسين"، ويقود ثورة الفلاحين ضد "الباشا"، وتتوحد مأساة الفرد "ياسين" في مأساة الجماعة "الفلاحين"، وتشتعل الأرض بالغضب المقدس، حيث الدفاع عن الأرض والعرض.

ولكن "ياسين" يسقط في النهاية دون تحقيق أمله في القضاء على الباشا الإقطاعي، وتظل "همة" تحلم، وتنتظر ياسينها:

هي تدري أننا حين نموت  
لا نعود ..  
لم يعد يوماً من الموت أحد  
لبهوت  
رغم هذا فالبدور  
ليس تفنى حين تدفن  
ربما الإنسان أيضاً .. ليس يفنى ..

---

(٨٣) السابق، ص ٨٦.

حين يُدفنُ  
ولهذا قد يعودُ  
هو ياسينُ لها ..  
ذات يومٍ !  
ذات يومٍ ! (٨٤)

ويظل الحلم مشروعاً مستقبلياً لا يُصادرُ الشاعر إمكان تحقيقه، رغم أن الأيدي المدربة على البطش قد فتكت بياسين صاحب الأحلام الجميلة البسيطة. لقد انتصر الشر في دورة جديدة، واختطف الابن كما اختطف الأب من قبل. لقد قُتل "ياسين" وهو يُقاوم، وحسبه ذاك

\*\*\*

تعتمد هذه المسرحية على مَوَالٍ شعبي مطلعها:

يا هية وخبريني ع اللي جتل ياسين)

وقد حاول نجيب سرور أن يوظف هذا المَوَالٍ توظيفاً فنياً بتضمينه أحداثاً معاصرة عاشها في صباه في قرية (أخطاب) إحدى قلاع الإقطاع في مصر، في عهد ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م، ولكنه — لحساسية ما — لم يجعل قرينته "أخطاب" مسرحاً لهذه الأحداث، بل جعل قرية "هموت" المجاورة لقرينته، وهو في مزجه بين مَوَالٍ شعبي وأحداث حية معاصرة تدفعه رغبة طموح في أن يُضيف إلى الإبداع الإنساني ملحمة خالدة، تتناول صراع الإنسان مع واقعه، وتوقعه لأن يعيش عالماً إنسانياً جديراً بالحياة، يقول في مطلع مسرحيته:

أقصُّ عن هموت

أقصُّ عن ياسين عن هية

---

(٨٤) السابق، ص ١١٠.



حكاية لم يرزوها أحد  
حكاية أود لو تعيش للأبد  
يا لئني هوميرو  
أو لئني فرجيل،  
أو ليت لي قيثار دالتي ..  
أو يراع شكسبير  
أو فارس الفرسان بايرون  
لكي أقص عن هوت  
لكي أقص عن ياسين .. عن بهية (٨٥)

واختياره وترتيبه لما يريد أن يقص عنه "عن هوت .. عن ياسين .. عن بهية"، يرينا أن نجيب سرور كان يريد أن يكتب ملحمة عن الأرض والإنسان، عن "هوت" أولاً، وليس عن شخص (ياسين أو بهية). لكن كيف يستطيع أن يفعل ذلك، ولا بد أن تقدم الملحمة من خلال رموز بشرية؟ ذلك كان هو الإشكال الأول الذي تحداه، وقد حاول نجيب سرور أن يجد له إجابة في اختياره شخصي (ياسين وبهية) لتقوما بهذا الدور داخل البناء المسرحي. \*واختياره زمان ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ميرر، لأنه الزمان الذي شهد سطوة الإقطاع وتجبره، وهو نفس الزمان الذي شهد تشكيل الشاعر (جسمياً وتعليمياً ومعاناة) (٨٦) ومواقف).

---

(٨٥) نجيب سرور: ياسين وبهية، ص ٨.

(٨٦) يحمل الغلاف الخلفي للمسرحية هذه المعلومات عن الشاعر:

• ولد في أول يونية ١٩٣٢ بأخطاب إحدى قرى الدقهلية، وإحدى قلاع الإقطاع في العهد البائد.

\*واختياره "هموت" مكاناً لأحداث مسرحيته، لأنها تُشبه قريته "أخطاب" في كونها قلعة من قلاع الإقطاع، ولاستطاعته تناوُلها بحرية، بعكس قريته التي لن يستطيع تناوُل شخصياتها بحرية، نظراً لعلاقات القرابة والنسب، والتراتب الطبقي الاجتماعي.

\*\*\*

يحق لنا أن نتساءل:

لماذا "ياسين وهمة" بالذات؟ رغم أن شخصيتي "ياسين وهمة" اللذين يتحدّث عنهما الموال المعروف يتيمان إلى الصعيد وليس الوجه البحري الذي تدور فيه أحداث المسرحية؟

أرى أن المؤلف أراد أن يجمع التراث الشعبي (موال ياسين وهمة) المنتمي إلى صعيد مصر، وحوادث الإقطاع التي تمثّلت في الوجه البحري (أو الدلتا على وجه التحديد) ليقدّم دراما مصرية، مفرداتها تعود إلى مصر كلها جنوباً وشمالاً وتاريخاً<sup>(٨٧)</sup> ومعاصرة.

وإذا بحثنا عن سمات "ياسين" البطل الممثل للمجتمع الذي تقدمه لنا المسرحية، فإننا نجد بطلاً متميّزاً وواعياً:

سُفّاجئنا قول "ياسين" في اللوحة الرابعة إنه يتمنى لو يُسافر بعيداً .. بعيداً، ويترك قريته "هموت" التي يُشبهها بالعقربة، وبالقطة التي تأكل أولادها<sup>(٨٨)</sup>، لكننا إذا

---

• بدأ يقول الشعر مع مظاهرات الاحتجاج على معاهدة صدقي - بيفن التي شهدتها وهو تلميذ بالمنصورة.

(٨٧) انظر إشارات التاريخة لحب بطله (ياسين) شخصيتين تاريخيتين تجمعان بين البطولة ومقاومة الظلم وقول ما تعتقده صحيحاً، ص ٧٠.

(٨٨) السابق، ص ٥٢.

تمعتنا في أسباب ما يقول سنعرف أنه قال ذلك تحت وطأة الطبقة اللعينة التي تعيشها قريته، والتي قسمت الناس إلى أسياد وعبيد.

ولنا أن نتساءل مرة ثانية: ما الذي جعله — أي البطل — يتحمل جهامة الواقع وقسوته في قريته؟ هذه القسوة التي قضت على والده، والتي ضنّت على "الأب" أن يترك لولده "ياسين" نصف فدان يتيم؟

إنه الوعي الذي يجعله يصير على واقعه الشرس، الذي لا ينال منه "ياسين" ما يتمناه، بله بعضه:

وهو ياسين — صبورٌ كالجمل

وحولٌ كالجمل،

وفقرٌ كالجمل

ينقل التبرّ تلالاً

ثم لا يظفرُ إلا بالخطب (٨٩)

وهذه الأبيات السابقة تلخيص لحياة الشعب المصري ومعاناته، جيلاً وراء جيل، هذا الشعب الذي قد تُجابهه قسوة الأيام وشراسة الواقع، فيتمنى لو —هجر أرضه، ولكنه دائماً يلتصق بهذه الأرض، ولا يُغادرها إلا مضطراً، رغم أنه لا يأخذ من مغائرها شيئاً، بل لا ينال إلا القليل. لكنه حينما يُحرم من هذا القليل، فإنه يثور ويتوحش، ويفتك بظالميه:

وهنا يبين الرمز ويكشف عن نفسه، ويبوح بأسراره، يتوحد الفرد بالجموع، وتصبح مأساة الفرد (ياسين) تعبيراً عن مأساة الجماعة:

الجوعُ صانعُ الوحوش!

والناسُ في هوث

---

(٨٩) السابق، ص ١٥، ١٦.

كانوا رقاقاً مثلما أوراق توت

ولينين كالرطب

وهادين كالحمائم

وطيبين مثل أرض مصر

ورائقين مثل ماء النيل

وناعمين كالنسيم في أبريل!

لكنهم جاعوا ، ومن عام لعام

صاروا جميعاً كالوحوش

فالوحش ليس وحشاً قبل أن يجوع<sup>(١٠)</sup>

وتعد هبة / الأنتى رمزاً لأرض مصر المعطاءة، وللعدل المفتقد، وللخصوبة التي يحلم بها الشاعر، وللاستمرار والتدفق. ولعل هذا يُفسَّر تدخّل الشاعر بصوته هو — لا صوت الراوي — كحيلة فنية للتأثير على القارئ، أو توجيه نظره إلى استخلاص الرمز من برائن الشخصية المتجسدة.

فيقول مرة:

صدّقوني أنا أهواها .. هبة

مثلما ياسينُ يهواها وأكثر ..<sup>(١١)</sup>

ويقول مرة أخرى:

قلتُ قبلاً إنني أهوى هبة

مثلما ياسينُ يهواها وأكثر ..

ولهذا أنا أهوى كل شيء

---

(١٠) السابق، ص ٩٤.

(١١) السابق، ص ٢١.

فيه شيء من همة

ما الغرابة؟! (١٢)

وفي مقابل رمز الأرض، يكون رمز المجتمع (ياسين)، والتقاؤهما يصنع الحضارة  
والخير، فما الذي يعوق ذلك؟  
إن الذي يعوقه "الباشا" المفتقد للعدل، والنظرة الإنسانية الرحبة، وهنا يكون  
الصراع شرساً، لأن الأرض تبحث عن ملحها، أو رجلها الذي يفلحها، ولن تكون  
أرضاً إلا به!

\*\*\*

يورد نجيب سرور في مقدمة مسرحيته نصّين يختصّان بالشكل، ونوعية  
الكتابة، أحدهما شعري فصيح، والآخر زجلي عامي.

النص الأول لابن رشيق القيرواني، ويقول:

لَعَنَ اللَّهُ صِنْعَةَ الشَّعْرِ مَآذَا	مَنْ صَنُوفِ الْجُهَالِ مِنْهُ لَقِينَا
يُؤْثِرُونَ الْغَرِيبَ مِنْهُ عَلَى مَا	كَانَ سَهْلاً لِلْسَّامِعِينَ مُبِينَا
وَيُرُونَ إِخَالَ مَعْنَى صَحِيحاً	وَحَسْبِيسَ الْكَلَامِ شَيْئاً ثَمِينَا
يَجْهَلُونَ الصَّوَابَ مِنْهُ وَلَا يَذْ	رُونَ لِلْجَهْلِ أَنَّهُمْ يَجْهَلُونَا
فَهُمْ عِنْدَ سَوَانَا يُلَامُونَ	نَ فِي الْحَقِّ عِنْدَنَا يُعْذَرُونَا (١٣)

والنص الثاني من زجل نجيب سرور، ويقول:

الشَّعْرُ مَشْ بِسْ شَعْرُ	لَوْ كَانَ مَقْفَى وَفَصِيحُ
الشَّعْرُ لَوْ هَزَّ قَلْبُكَ	وَقَلْبِي .. شَعْرٌ بِصَحِيحِ (١٤)

---

(١٢) السابق، ص ٣١.

(١٣) السابق، ص ٦.

(١٤) السابق، ص ٧.

وهذان النصّان يُشيران إلى الأداة اللغوية الفنية التي سيقدم الشاعر نصه —  
خلالها؛ فالراوي يستخدم الفصحى، القرية من العامية، المبينة.  
والحوار يكون بالعامية المصرية، التي تَهز القلب، وتؤثر فيه.  
ولا لوم ولا تثريب على الشاعر فيما اختاره أداة له.  
ولكننا نأخذ عليه مهاجمته ولمزاته للفصحى — القرية المبينة التي اختارها أداة  
للراوي — مرات قليلة داخل سياق النص السردى، مثلما يحكى عن حوار بين  
الفلاحين عن النعيم الذي يعيش فيه الباشا داخل قصره، وهل تشبهه الجنة، فيقول:

— ما تقولوا لنا يا مسلمين  
هَيَّه برضوا الجنة فيها كهريه  
وإن ما كانش قولوا لنا بتتور بإيه ..  
ولا تطلع هَيَّه رخره مهيبه<sup>(١٥)</sup>  
(إن يكن كل كلام  
بتعابير العوام  
لكم .. أو بعضكمو .. غير مريح  
فخذوه بالفصيح:  
"يا عباد الله قولوا ..  
يا تُرى في الجنة ثمة كهرياء  
أو فقولوا كيف بالله تُضاء  
أم عساها هي أيضاً مظلمة؟!"

---

(١٥) انظر تعليقنا على هذه الفقرة عقدياً في كتابنا "القرآن ونظرية الفن"، ط٢،  
القاهرة ١٩٩٢م، ص ٧٣، حيث بينا أنه لا يصح تناول أشياء تمس عقيدة المسلم بهذه الخفة  
أو هذه السخرية.

## فرق ما بين السما والأرض بين الالنتين

مش كده؟<sup>(١٦)</sup>

إن العامة مبررة في نص نجيب سرور المسرحي لأنها مستخدمة بين فلاحين،  
محصولهم الثقافي والفكري ضعيف، لكن الذي ليس مبرراً هو الاستهزاء بالفصحى في  
تدخل الشاعر خارج سياق النص.

إن تدخل الشاعر بصوته هو — وهو قليل لحسن الحظ — يُضعف العمل  
المسرحي، ويكسر حدة تفوقه، ويُقلل من تدفقه وحيويته.

\*\*\*

### ب-صورة "هبة" في المسرحية:

تعد مسرحية "ياسين وهبة" نقطة تحول بارزة في تاريخ المسرحية الشعرية  
العربية، لبحثها عن شكل مسرحي عربي يتمثل في "السامر الشعبي" الذي يجلس فيه  
الراوي الشعبي بين أصحابه وصبياناه ليحكى قصة أو ملحمة، غير أن الراوي في  
السيرة الشعبية يكون غريباً عما يحكي، ويتوقف دوره عند الحكى، بينما هو في  
مسرحية نجيب سرور أحد شخصيات المسرحية.

إن نجيب سرور في هذه المسرحية يُحاول أن يقدم ملحمة عن فلاح مصر —  
في عهد ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م — هذا الفلاح الذي لا يعيش ليتنعم، بل  
ليصنع ملحمة الحياة، إنه يقنع بالكفاف، ولكنه لا يجده، وتُغتال أحلامه هاراً، ولا

---

(١٦) نجيب سرور: ياسين وهبة، ص ٢٢، ٢٣، وانظر أيضاً استهزائه بالقافية.

وسخريته من الشعر التقليدي:

هكذا كل القوافي أغطية ..

لأوان فارغة ..

المصدر نفسه، ص ٣٩.

يستطيع أن يتزوج ممن يحب أو أن يُكرّم أسرة، كما لا يستطيع أن ينعم بدفء  
العلاقة الحميمة مع من يُحب.

ويعتني نجيب سرور برسم الملامح الجسدية لبطلته "هبة" التي ستقاسم مع  
البطل (ياسين) عبء هذا النص المسرحي، فهي بارعة الجمال كفينوس، بل هي  
أفضل منها؛ فهي بنت بلد، وتعمل — كأني أنثى في ريف مصر — في الحقل وفي  
المتزل، حيث لا مكان في القرية لمتعطل:

فهي كالنخلة لا تفتأ تقفز

من شروق الشمس تقفز

للمغيب!

والحقيقة ..

ما لنا نعيش "فينوس"، وما "فينوس" أحلى من "هبة"

لا .. ولا أكثر منها شاعرية!

فهي بدءاً أجنبية

ثم من غير ذراعين فما تفعل شيئاً

بينما تفعل هذي كل شيء:

من رآها وهي تطبخ،

وهي تعجن،

وهي تخبز،

وهي تغسل،

من رآها وهي تحلب

وهي تشدو مثل بلبل

مع سرب من صبايا كالبجع



...

وعلى الرأسِ "حوايه" ..  
فوقها بلاصُ ماء!

...

من رآها وهي تُغنى بالدّواجنِ  
وخصوصاً بالكناكيتِ الصّغيرة ..  
مثل نَوَارَاتِ قُطْنٍ!  
من رآها في الأصيلِ،  
وهي تُلقِي بالشّعيرِ  
للحمام (١٧)

وعندما يشتعل حريق في القرية، فإنها — كأي سيدة أو فتاة — تقوم بمهمة  
الإطفاء كما يقوم الرجال لإنقاذ القرية من الحريق الذي يُهدد أسطحها جميعاً  
بالفناء:

... هرع الناسُ جميعاً للغيث ..  
ذاتَ لَيْلَةٍ ..  
هرعت حتى هَيْمَةَ  
هي في صفٍّ .. وياسينُ بصفٍّ  
في القبالة ..  
والدّلاءُ  
— وعلى وقعِ الفناء —  
رائحة ..

---

(١٧) السابق، ص ٢٤، ٢٥.

غادية .. (١٨)

و"هية" كما تقدمها المسرحية شخصية أكثر تماسكاً وثراءً وانتماءً من شخصية حبيبها وخطيبها وابن عمها "ياسين"؛ فحينما يطلب منها "ياسين" أن يُغادرا أرض هوت لينعما ويتزوجا! تُفاجأ هية بما يقول، وتستغرب، ولا تكاد تُصدّق نفسها. فهل يوجد في قرية "هوت" من يكرهها ويُريد أن يُغادرها؟ فما بالها والذي يُحدثها بذلك هو "ياسين". إن رمز قرية "هوت" يتسع هنا حتى يُصبح معنى للوطن، ورمزاً للانتماء:

— لو نساقر يا هية

لو نساقر

— فين نروح؟!

— لو نروح لبعيد بعيد

بعد عين الشمس وأكثر عن هوت!

— ليه كفى الله الشر .. ليه؟

إنت ما تحبش هوت؟!

— مين يحب العقربة؟

— عقربه؟

— والعن كمان

ع الأقل العقربة بتشيل ولاذها ..

قولي: قطنة ..

قطنة وبتاكل ولاذها!

قولي: غولة بنت كلب (١٩)

---

(١٨) السابق، ص ٧٢، ٧٣.

إنما تُفاجأ بمثل هذا الكلام من "ياسين"، وترى أنه لا يحبها وإنما يحب نفسه فقط. وتتعجب، فيسألها: هل تخين "موت"؟ فتجيبه مستنكرة: ومن الذي لا يُحبها؟  
وحيثما تكون نفسه مليئة باليأس والكآبة تكون نفسها مليئة بالأمل والإشراق:

— خدنا منها إيه قولي لي ..

الشقا ... وضرب الجريد؟!

فاضل ايه فيها هاناخده ..

فاضل ايه غير الكفن؟

دا ان لقينا حتى ساعة الموت كفن!

— بكرة تتعدل وتفرج ..

عن قريب .. هاتروق وتحلى ..

قلبي حاسس

عمره ما يكذب علي ..

عن قريب نفرح ببعض

وابقى جنبك .. وانت جنبي ..

سقف واحد فوقنا دائماً (١٠٠)

فها نحن نرى "هبة" المنتمية إلى تراب الأرض، الآملة في الغد، التي تعيش حياتها ليس بعقلها فقط، وإنما بمشاعرها وأحاسيسها.

وحيثما يُقاتل "ياسين" نراها تحزن، ولكنها لا تفقد بصيرتها في رؤية تستشرف الأفق، وتعرف أن "ياسين" رحل، لكن قد يجيء ياسين آخر تُكمل معه المسيرة، ويُعوّض القلب عن أحزانه:

---

(١١) السابق، ص ٥٢.

(١٠٠) السابق، ص ٥٤.

هي تدري أننا حين نموت ..  
لا نعود  
لم يعد يوماً من الموت أحد ..  
ليهور ..  
رغم هذا فالبدور ..  
ليس تفنى حين تدفن  
ربما الإنسان أيضاً ليس يفنى  
حين يدفن  
ولهذا قد يعود  
هو ياسين لها .. (١١)

\*\*\*

تعد "هبة" عنصراً فنياً من أهم العناصر الفنية التي يتشكل منها نص نجيب سرور "ياسين وهبة".  
\* فهي تتقاسم العنوان مع حبيبها "ياسين وهبة"، فلم يضع المؤلف "ياسين" وحده عنواناً لنصه، وإنما أشرك "هبة" معه، والمشاركة هنا ضرورة فنية لم يكن للمؤلف عنها مندوحة.  
\* وهي "هبة" تمثل "الآخر"، الذي لا يكتمل الوجود الذاتي للبطل إلا به، ومن خلاله. فالآخر هنا لا يُلفيك أو ينتقص منك، أو يقف على الأقل عقبة في طريقك، وإنما الآخر الذي يُثريك ويُكملك، وتحقق وجودك واستمرارك — الأسرة والأطفال — من خلاله.

---

(١١) السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

\* وهي عنصر ثراء تشكيلي داخل النص، فحلّمها الذي حلمته — في اللوحة الثالثة — وتوجّست منه شراً، وحكته لأمها، هذا الحلم يشتمل عنصراً تشكيلياً لم نكن لنستطيع أن نرى المسرحية بدونه:

شُفّفتني قال راكبة مركب

ماشيه ياما ف بحر واسع ..

زي غيط غلّه .. وموجة ..

هادي .. هادي ..

بحر مش شايفاله بر ..

قال وايه .. عمّاله اقدّف ..

والمراكبي ..

ابن عمّي ..

ماسك الدّقه ومتعصّب بشال

شالّه أحمر يا أمّه خالص ..

لونه من لون الطماطم ..

جت حمامة بيضا .. بيضا ..

زي كبشة قطن .. فوق راسه وحطّت ..

ويادوب البرّ .. لآخ

إلا والريح جايّه .. قولي ..

زي غول مسعور بينفخ

تقلب المركب والاقبي ..

نفسى بين الموج باسرخ ..

يا ابن عمّي ..

قال وهوة ..

ماشي فوق الموج بيضحك!

راح بعيد خالص .. وفوق راسه الحمامة

برضو واقفه ..

قمت م النوم .. خايفه لاغرق<sup>(١٠٢)</sup>

هذا الحلم تتحقق مفرداته في النص، ويشير المؤلف في كل مكان تتحقق فيه جزئية من هذا الحلم إلى الحلم، ويسترجعه ثانية ممتزجاً بالواقع الجديد، مع عناصر أخرى يكون الراوي قد أشار إليها في سياق حكايته.

ويمكننا أن نتوقف أمام مثال واحد من اللوحة الأخيرة (اللوحة الحادية عشرة)، فحينما يُغتال "ياسين"، يستدعي المؤلف — من خلال صوت الراوي (الذي يُمثل هنا ذاكرة "همية"، وذاكرة القرية في آن) رحلة "ياسين" الذي مات أبوه وهو يريد أن يخاطب له "همية" ابنة عمه، وقد كان ياسين وهمية وقتها صغيرين، وتمتزوج هذه الذكرى بمفردة من الحلم عذبت "همية" من قبل (لون الشال الأحمر)<sup>(١٠٣)</sup> مع مفردات أخرى تُثري العمل، لعل أهمها: الواقع المولم "لبهية" الذي يعني أنها لن تُحقق حلمها، وستظل تنتظر:

كان شالاً نفذت فيه الرصاصة ..

"شأله أحمر يا أمه خالص .. .

لونه من لون الطماطم .."

سوف يحكي الناس من جيل لجيل

في بهوت

---

(١٠٢) السابق، ص ٢٥، ٢٦.

(١٠٣) يُنظر السابق، ص ٤٥.

بل وما حَوْلَ هُوتِ  
عنه .. عرسُ الوردتينِ  
"لو نروحْ لبعيد .. بعيدِ  
بعد عين الشمس واكثرْ عنْ هُوتِ!"  
ليتها قالتْ نعم!  
ثم إن البنتَ مازالتْ صغيرة  
وهو مازالَ صغيرُ  
وأماماً .. ثمةَ العمرُ الطويلُ!  
— تبقى تتوصى ياسين  
— دا ياسين ابني يا خويا  
دا فُ عنيّة  
— لهُ هيّة  
وهو ليها  
وف حياته برضو هيكون عرسهم  
"جنت حمامة بيضا .. بيضا ..  
زي كبشة قطن .. فوق راسه وحطتْ! .."  
لن تطيرَ البنتُ من بيتِ أبيها  
وهو أيضاً لن يطيرَ  
بلْ لقد طارَ العريسُ  
يا هيّة  
"راح بعيدْ خالص .. وفوق راسه الحمامة ..  
برضو واقفة .."

راح وحده

وهي ظلت وحدها" (١٠٤)

\* وهي — "هبة" — أخيراً شخصية قروية، تغني أغاني الفتيات اللاتي يحلمن بالستر والزواج، وتؤمن بالأحلام، وتحافظ على عفتها وبكارها (١٠٥)، وتنجل من الكلام في مثل هذه الأمور، فحينما تحكي لأمها ما قالت "الفجرية" لها، لا تُعرج بالحديث عما قالته لها في هذا الشأن "الخاص"، لكن الراوي يُصرّح:

أسرعت فوراً هبة

فحكّت للأم ما قال الودع ..

ما عدا "المنديل" طبعاً!

لا يجوز!

فهي تنجل ..

كل بنت في هوت

مثلها تنجل من هذي الأمور ..

ولها منديل دخلة ..

وهو فعلاً مثل راية ..

ليلة العرس تُرفرف ..

عندما يخرج للناس ملطخ

بالدماء

---

(١٠٤) السابق، ص ١٠٩، ١١٠.

(١٠٥) انظر في محافظة النسوة على عفتن وبكارتهن في المسرح الشعري د. أحمد سليمان

الأحمد: المجتمع في المبرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٢م، ص ٦٥-



عندها تشدو النساء

بالغناء

...

فهو برهانُ البكارة

والشرف<sup>(١٠٦)</sup>

لقد نجح نجيب سرور في مسرحية "ياسين وبهية" في تقديم صورة صادقة للفلاح المصري الأجير، زارع الأرض، وصانع الحضارة، كما نجح في تقديم سيرة شعبية حديثة تقديمًا معاصرًا، واستطاع أن يجعل من مأساة بطلها "ياسين" تعبيراً عن الإنسان المصري الصغير وأحلامه المتواضعة في حياة كريمة، حرة، ينعم فيها بالدفء مع أسرته الصغيرة التي تصنع الحياة.

---

(١٠٦) نجيب سرور: ياسين وبهية، ص ٧٧، ٧٨.



## "حكاية من وادي الملح"

لمحمد مهران السيد

(١)

في مسرحية "حكاية من وادي الملح" لمحمد مهران السيد، نرى بطلها "أخنوم" نموذجاً للبطل المتمرّد على الظلم الذي يسود مجتمعه، ويستشري فيه. ويجعل الناس قسمين: حكاماً ومحكومين، وظالمين ومظلومين، فيتمرد "أخنوم" على حاكم الإقليم الذي ظلمه ولا يملّ من الدعوة إلى العدل: عدل الحاكم مع محكوميه.

إنه — كغيره من أبطال المسرح الواقعي يشقون عصا الطاعة، ويتمردون على واقعهم السيئ من خلال انتقادهم للحاكم الظالم، ووقوفهم في وجهه.

لقد شق "أخنوم" عصا الطاعة، وأعلن تمّرده، في مواجهة ظالميه:

أخنوم: كَبْتُ قَلْبَكَ فِي جَنَّتِكَ

أَقِمِ الْعَدْلَ حَوَالَيْكَ

لليوم السَّابِعِ أَرْفَعُ صَوْتِي

فلماذا لا يَصُلُ حديثُ الحَقِّ إِلَيْكَ

ولماذا تُغْلِقُ يا سَيِّدُ دُونِي أَذُنَيْكَ؟ " (١٠٧)

إن "أخنوم" — وهذه مأساته — لا يكتفي بالتمرد، بل يعلن إصراره على الوقوف وراء حقه المقتصب، ويقول إنه لن يُغلق فمه أبداً حتى يعود إليه حقه كاملاً غير منقوص:

---

(١٠٧) محمد مهران السيد: حكاية من وادي الملح، كتاب الإذاعة والتلفزيون،

القاهرة ١٩٧٥م، ص ٤١.

أخنوم : . . . سَأَشْكُوكَ ارْتِقَابًا لِلْعَدَالَةِ الَّتِي تُنَاصِرُ الضَّعِيفَ

لَنْ أُغْلِقَ الْآنَ الْقَمَا

حَقٌّ تَعُودُ مُرْغَمًا

إِلَى طَرِيقِ الْحَقِّ، وَالْعَدْلِ الإِلَهِيِّ الْقَدِيمِ

فَلَسْتُ ذَلِكَ الْعَظِيمِ

إِنْ لَمْ تُنَاصِرِ الضَّعِيفَ

إِنْ لَمْ تُصْنِ مَالَ الْيَتِيمِ

أَمَّا إِذَا خَطَفْتَ مِنْ يَدِي الرُّغِيفَ

فَأَلْتِ مُعْتَدِرِ الْيَتِيمِ

نَعَمْ . . . فَأَلْتِ مُعْتَدِرِ الْيَتِيمِ (١٠٨)

إن عظمة الحاكم — كما يراها "أخنوم" — ليست في قصوره، أو تكبره، أو انفصاله عن رعيته وإنما عظمتها الحقيقية في نصره الضعيف، وصون مال اليتيم. أما اختطاف المال والرغيف من أيدي الفقراء فلا يقوم به إلا قطاع الطرق، والصوص المعتدون الآثمون.

إن دور "أخنوم" التنويري، الثوري، يرفضه حاكم الإقليم (جحوتى) ومن ثم يقول له ساخرًا :

جحوتى : هَلْ تَسْخَرُ مِنْ نَامُوسِ الْأَرْبَابِ ؟

أَتَرَاكَ تَشْقُ (عَصَا الطَّاعَةِ) ؟

وَتُعَلِّمُنَا كَيْفَ نَسُوسُ أُمُورَ الْعَامَّةِ ؟

اغْرُبْ عَنْ وَجْهِى وَتَجَنَّبْ غَضَبَةَ هَذَا السُّوْطِ

قُضِيَ الْأَمْرُ . . . فَعُذْ

أَنْفَحُهَا فَتَطِيرُ إِلَى وَادِي الْمَلِخِ (١٠٩).

إن "جحوتي" يخشى من تمرد "أخنوم" لأنه من الممكن أن يتكرر هذا التمرد ، "وفي هذا الحال يكون صوت (أخنوم) هو جنين الثورة القادمة، أو نذيرها . فكيف يتحمل صوت (أخنوم) وهو لم ير من قبل فلاحا يجرؤ أن يرفع رأسه أمام الحكّام" (١١٠):

جحوتي : لكن

(يصمت . ثم يواصل)

مَنْ هَذَا الْأَخْنُومُ

حَتَّى يَتَحَدَّانِي

وَأَنَا الرَّجُلُ الْأَوَّلُ

أَعْظَمَ عَظَمَاءِ الْقَصْرِ

وَسَمِيرِ الْفِرْعَوْنَ الْأَكْبَرِ

(يصمت ثم يواصل)

مَا يُقْلِقُنِي لَيْسَ الْمَوْقِفُ فِي ذَاتِهِ

لَكِنِّي أَخْشَى أَنْ يَتَكَرَّرَ

(يصمت لحظة)

لَمْ أَسْمَعْ طِيلَةَ عُمْرِي

أَنْ حَقِيرًا رَفَعَ الْوَجْهَ بِحَضْرَةِ أَسْيَادِهِ

---

(١٠٩) السابق، ص ٥٦.

(١١٠) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، ص ٥٦.

لا في أهتاسيا

أو إقليم آخر

(ثم محدثاً نفسه)

هل هذا إرهاباً وتذيراً؟ (١١)

(٢)

تستوحي مسرحية "حكاية من وادي الملح" محمد مهران السيد إحدى القصص الفرعونية الشائعة وهي قصة "الفلاح الفصيح". وقصة "الفلاح الفصيح" وشكاواه تُعتبر من أهم النصوص التي وصلتنا من التراث المصري القديم، وتعتبر في الوقت نفسه تعبيراً عن عهد شهد ثورة اجتماعية طاحنة وفتناً واضطرابات سياسية عنيفة وقعت أحداثها في عهد الأسرة العاشرة بعد فترة حرجة انقسمت فيها البلاد ثلاثة أقسام، وتشكك ناس في كثير من الأمور ولا سيما في يتعلق بالملك الإله صاحب مصر، وصاروا بعدها يؤمنون بأن أساس الحياة هو العمل الصالح لا خدمة الملك (١٢).

وتحكي قصة الفلاح الفصيح: "أن فلاحاً يُدعى "أخنوم" ... من أبناء واحة وادي النطرون شمال غربي مملكة أهتاسيا، خرج بحميره ذات يوم محملة بالغاب والنطرون والملح والأخشاب والجلود والنباتات والطيور والحبوب وغيرها من خيرات الواحة، كي يستبدل بها محاصيل الوادي، وبالقرب من العاصمة، وعلى شاطئ النيل، تطورت أحداث القصة، حين قضم حماره حفنة شعير لأحد الأشراف، فكانت النتيجة أن استولى الشريف على حميره وخيراته، وأقام "أخنوم" على باب قصر الشريف يستعطفه تارة، ويتلقى سياطه تارة أخرى، ولما يئس ذهب إلى كبير

(١١) محمد مهران السيد : حكاية من وادي الملح، ص ٣٣ ، ٣٤.

(١٢) د. علي شلش: حكاية من وادي الملح، مرجع سابق، المقدمة ، ص ١٣.

الأمناء في أهناسيا، ولكنه لم يجرؤ على الشكوى إليه مباشرة، واكتفى بإبلاغ الشكوى تلو الشكوى إلى أحد رجاله، ولما ينس مرة أخرى اقتحم معقل كبير الأمناء نفسه، وشكا إليه مباشرة، وهكذا إلى أن تم إنصافه، ورد إليه حقه، وهو في تلك الأثناء صابر على البلوى والعذاب، قادر على السخرية مسيطر على زمام نفسه إلى أبعد حد، وكأنه يؤكد بذلك تلك الحكمة الشعبية القديمة القائلة: "ما مات حق وراءه مُطالب" (١١٣).

ورغم أن بطل محمد مهيران السيد يُعاني من مأساته الخاصة، طوال المسرحية، فقد أفلح أن يُثير من خلالها قضايا مجتمعه

إن "أخنوم" خرج بحميره محملة بخيرات وادي الملح، ليستبدل بها محاصيل أخرى، وكان مليئاً بالسرور يُغني حميره:

سيرى ففي غدٍ نعود بالطعام

سيرى إلى الأمام

فهذه بلاد نيكاروغ

وحكمته يعني الأمان

والعدل في هذه الربوع

فلا اللصوصُ يجرؤون

ولا تشيلُ كفة الميزان

وقد تساوى تحت حكمه الإلهي الجميع (١١٤)

ولكن "جحوتي" يستولي على حميره، ويدّعي أن حميره قد أكلت من محصوله ما ليس حقاً لها، ومن ثم فقد أخذها عنده تقضي عقوبة السرقة:

---

(١١٣) السابق، ص ١٢، ١٣.

(١١٤) السابق، ص ٥٤.

جحوتي: إن دوابك تقضي الحكم عليها بالأشغال

ما بين مخازن قمحي والحقل

الراوي: يا لوجيه القوم المختال !

جحوتي: (في خبث)

أتخافُ عليها

لن نُرَهقَها بالأخمال

وستطعمُها

وسنستقيها

وستصبحُ في أحسنِ حال

الفلاح: (يتلفت حواليه كمن يتعجب أو يستنجد بشيء، ويقول في سخرية

مسترة)

يا سيد عفواً

فأنا أضالُّ من أن تشملي رقة قلبك

أو هذي الأفضال

دعها لي

دعها لي

هي بغض من بيني المترج

المسقوف يسقف النخل

تأكل معنا ، وتجوع إذا جاع الأطفال

جحوتي: (برما)

لا بل طوقناك بما غلك من نغمة بالفعل



أوني: اذهب واحمل قربان الشكر إلى الكاهن<sup>(١١٥)</sup>

ويقاوم الفلاح، ويشكو الظلم، فيطرد وهو يقول إنه لا يجد العدل، وأعران  
"جحوتي" يهددونه بقطع لسانه، ويصبون عليه العذاب. ولا يجد مفرا من الذهاب  
إلى "رنسي" سمير الفرعون، ويشكوه إلى نفسه في لغة لم يألّفها السмир:

(صوت الفلاح أخنوم يأتي عبر النافذة)

الفلاح: مولاي سمير الفرعون

فلاح من أهناسيا

يقف اليوم ببابك

عذب، لكن أطبق يديّ على الروح

قد زحف على أطراف الجسد الميت

وتشبّت في إصرار بلهات الأنفاس، وبالصوت المبحوح

مولاي

الحق بأرضيك تمثال منحوت

نصبوه كناطور الحقل

لا يفعل إلا تضليل الطير أو التّموية

(يظهر الارتباك على الحاضرين)

رنسي: (إلى أحد أتباعه)

ما هذي الضجة؟

التابع الأول: لا تشغل بالك يا مولاي

هو فلاح منهوب اللب

الفلاح: (مواصلا)

---

(<sup>١١٥</sup>) السابق، ص ٥٦، ٥٧.

أعرفُ ألكَ يا مولايَ كبيرُ القلبِ

أنتَ النيلُ المتدفقُ

والرُّوحُ لهذي الأرضِ

وإدامُ الفقراءِ

وشعيرُ الأيتامِ ، وخيزُ المرضى والفقراءِ

وملاذُ الفلاحينِ

لكن يا مولاي .. تحوَّلتُ

لتفويضِ بأرضٍ .. لا تحتاجُ الماءَ

هل تسمعي ؟

لا تحتاجُ الماءَ<sup>(١١٦)</sup>

إن الملقطع الأخير يكشف عن صفات الحاكم كما يفهمها ابن الشعب أو رجل الشارع: أن يكون الحاكم كبير القلب، ويملاً دنيا محكوميه بمحبته وبره وعطفه على الفقراء، ويكون ملاذاً لهم، لكن "أخنوم" يجد حاكمه "يفيض بأرض لا تحتاج الماء"، فهو يُعطي برّه وعطفه وحنانه للأشراف، والتجار، والأصهار، وأصحاب المناصب.

وهذا الصوت يعبر عن صوت الجماعة أكثر مما يعبر عن مأساة فرد اغتصبت حقوقه.

ويظل صوت الفلاح يصرخ طالباً العدالة التي لا تجيء، ويدفعه الحراس — وهم يُشبهون الحراب — وقد صار أشعث أغبر، وزاد هزاله.

---

(١١٦) السابق، ص ٦١، ٦٢.

ويحاكم "رنسي" الفلاح مدعياً العدالة، مضمراً له السوء، فيشكو له "أخنوم"  
سوء حاله وافتقاده العدل، ويقول له في جرأة وفي ثبات إن قضاتك لا يحكمون  
بالعدل، وإنما تقدم لهم الرشا لينحرف ميزان العدالة:

أخنوم: سَلَّةُ فَاكِهَةٍ طَيِّبَةُ الرِّيحِ  
تَنَحَرِفُ بِقَاضِيكَ الْعَادِلُ  
مَكِّيَالُ شَعِيرٍ وَاحِدٍ  
يُفْسِدُ ذِمَّةَ جَائِي الْمَالِ  
الرَّشْوَةُ تَحْكُمُ كُلَّ دَوَائِرِ أَعْمَالِكَ

...

نتقشِفُ بَيْنَا يُثْرِي الْحَاوِي وَالذَّجَّالُ  
ورواة مَأْتَرِكَ الْمُنْثَالَةِ كَالْفَيْضِ<sup>(١١٧)</sup>

إن ثورة "أخنوم" تؤتي ثمارها، وقد وصل صوته إلى كل أرجاء مصر، وكما  
يقول "توت":

مع إِشْرَاقِ رَغْ  
كُلِّ صَبَاحٍ، تَنْهَالُ عَلَى الْقَصْرِ مَظَالِمُ وَرَقَاغِ  
تَحْمَلُ سُخْطَ الْفَلَاحِينَ  
وَالْبَاعَةِ فِي الْأَسْوَاقِ  
وَالسَّقَاتِينَ  
وَتُشِيرُ إِلَى مَا يَخْدُثُ فِي كُلِّ نَوَاحِي هَذَا الْبَلَدِ الْمَغْلُوبِ عَلَى أَمْرِهِ  
وَتُطَالِبُ بِرَجُوعِ الْفَلَاحِ إِلَى أَهْلِهِ  
يُدْفَعُ فَوْقَ طَرِيقِ الْعُودَةِ بِحَمِيرِهِ

---

(<sup>١١٧</sup>) السابق، ص ٧٦.

ويُنَادِي فِي الطَّرَاقَاتِ :

أَخْنُومُ الْفَلَاحُ بَرِيٌّ

لَيْسَ بَلَصٌ أَوْ مَارِقٌ

وَبَانَ تُعْقَدُ مُحْكَمَةٌ لِلسَّارِقِ<sup>(١١٨)</sup>

إن الفلاح مازال مظلوماً، لكننا نرى بوادر الإنصاف حينما نرى لوحة  
"تسقط من أعلى بعرض المسرح، تمثل "جحوتي" أمام محكمة يحضرها حشد كبير من  
الناس".

وتُعقد محاكمة يكون الجمهور هو القاضي والشاهد، وتُسمع أصوات من  
الصالة تُعبر عن الواقع المر بعد هزيمة ١٩٦٧م، مُعللة ما حدث، راسمة الطريق  
للخروج من المأزق:

— نحنُ وقودُ الخطرِ المُحدقِ والأزماتُ

— لا شيءُ أمامَ الإنسانِ سوى القبرِ أو الموتِ

...

— أسمعُ عن هذا الخطرِ ولا أجِدُهُ

الدُّنْيَا يَا إِخْوَانُ بَخِيرُ

— لَنْ نَبْخَلَ يَا (نَفَرُو) بِالْدَّمِ

— لَنْ يُنْجِيَنَا مِنْ خَطَرِ الطُّوفَانِ

غَيْرُ الْإِيمَانِ الْمُطْلَقِ

...

— لَا يُجْدِي غَيْرُ السِّيفِ

— لَمْ يُطْلَبْ مِنَّا شَيْءٌ مِنْ هَذَا أَوْ ذَاكَ

---

(١١٨) السابق، ص ٨٤.

ما نحن سوى نظارة  
نجلس فوق كراسينا المرقومة  
ونتابع ما يجري  
ونطيل التحديق  
نتململ أو نضحك في الظلمة  
أو يهدر من بين أصابعنا التصفيق  
نبكي في صمت موت البطل أو البطلة  
لكن لم يطلب منا التعليق<sup>(١١)</sup>

ولعل هذه أسباب هزيمة ١٩٦٧م كما يراها المتفرجون، لكن الراوي قبل أن  
يسدل الستار يطلب من أحفاد "أخنوم" أن يتحركوا حتى يقضوا على "الخوف  
والصمت"<sup>(١٢)</sup>

(٣)

كان "أخنوم" قبل مأساته مجرد فلاح طيب من فلاحي مصر المنتشرين على  
جاني الوادي، يزرعون الأرض، ويحبون أهلهم وأصدقاءهم، ول يضمرون السوء  
لأحد. إنهم كما يصفهم "تنن":  
تنن: فلاحو وادي الملح  
لا يضير أحد منهم سوءاً  
لعشيرته وولاة الأمر  
أصحاب الأرض  
وجباة المال

---

(١١) السابق، ص ٩٣، ٩٤.

(١٢) السابق، ص ٩٥.

والكتبه ، والأمناء على المخزن  
يحترم الرؤساء .. ومن في حاشية الفرعون  
حتى خدّم القصر المتلائي بالقوة والجذ  
القائم في حضن الأرباب وآله الأجداد  
ترعاه وتحفظه

وتؤيد قدرته حتى يبقى السلطان ، ويمتد<sup>(١١)</sup>

لكن مأساته استطاعت أن تكسر قشرة هذا المجتمع الأجوف الذي ينخر  
سوس الفساد في أعماقه. إن "أخنوم" يدافع عن حميره التي أكلت قبضة من الشعير  
فسلبوها منه، لأنهم يُعاقبون اللص بالسجن، فيرد عليهم "أخنوم" بأن اللص غير  
الحمير، وهو بهذا يكشف عن التطبيق الأصم للقانون الذي يُوظفه كبار اللصوص  
كما يريدون. يقول "أخنوم" مخاطباً "جحوتي" وكيل أملاك الوزير، وسيد المنطقة،  
وصانع المؤامرة:

الفلاح: يا سيد هذي الآفاق

لا يسرق إلا من يعرف كيف يُدبر  
لكن كيف لهذي الدابة أن تتأمر ، وتُفكر ؟  
لا ينهب مال الغير سوى إنسان

(يصمت)

إنسان مغوج الدرب

دجال أو أفاق

غلثه الدنيا عن كلمات الرب

أو فئة تنحصن خلف مناصبها، وتمدُّ محالبها في عين الشعب<sup>(١٢)</sup>

---

(١١) السابق، ص ٣١.

وهنا تنور ثورة الأعيان والسادة، لأن الشعب الصامت بدأ يتكلم، ويفتح  
شذقيه، وأصبح "يحيلُ الكلماتِ إلى أسياخٍ حُمِيَتْ في النار" (١٢٣).  
وثورة الأعيان هنا لها مبررها، لأن مأساة الحاكم — كما تُبرزها المسرحية —  
أنه هو وأعوانه ومساعدوه لا يتقبلون النقد، يقول "جحوتي":

من هذا الأخنوم؟

حقى يتحلاني

وأنا الرجلُ الأولُ

في حاشية الرجل الأول

أعظم عظماء القصر

وسمير الفرعون الأكبر

(بصمت، ثم يُواصل)

ما يُقلِّقني ليس الموقف في ذاته

لكن أخشى أن يتكرَّر

(بصمت لحظة)

لم أسمع طيلة عمري

أنَّ حقيراً رفع الوجهَ بحضرةِ أسيدة

لا في أهناسيا، أو في إقليم آخر

(ثم محدثاً نفسه)

هل هذا إرهابٌ ونذير؟ (١٢٤)

---

(١٢٢) السابق، ص ٥٥.

(١٢٣) السابق، ص ٥٥.

(١٢٤) السابق، ص ٣٣، ٣٤.

لقد كان من الواجب أن يثور الشعب حتى تُرَدَّ لأخوه حقوقه، ولكن ذلك لم يحدث، لقد وقفوا يتفرّجون على الراوي وهو يقص مأساة "أخنوم"، ويتعجبون كيف وقف فلاح في وجه وزير الفرعون!

ومحمد مهران السيد ينتقد من خلال ذلك القناع التاريخي مواقف الشعب من هزيمة ١٩٦٧م التي تراوحت بين السلبية، أو إرجاع الهزيمة إلى بعدنا عن الله، أو إلى عدم نقدنا الزعماء المخلصين .. هذا من جهة ومن جهة أخرى رأينا بعض الآراء التي تُنادي بمراجعة كل شيء، ومحاسبة المتسببين عن الهزيمة، حتى يمكننا إعادة البناء على أسس سليمة.

وكما انتقد محمد مهران السيد موقف الشعب انتقد موقف الثوار (الحكام) المستفيدين من الثورة، والذين أوصلوا البلاد إلى الهزيمة المرة في ١٩٦٧م. فما هذه الصورة التي قدّمها من خلال القناع التاريخي؟ إنه يُصور فرع الحكّام من أي صوتٍ ناقدٍ، إنهم يرون في أي صوتٍ متقدّم صوتاً بغضباً خافتاً مثل صوت صرصور، وقد يتركونه يتكلّم حتى يموت يأساً! أوتي: هذا الصرصور

عبدٌ من آلاف عبيدك لا أكثر

فاصرف ذهنتك عنه ، ولا تخفل

دعهُ بجوف السرداب المظلم

يصرخ ملء الشّدقين ، ويمضي كاخموّم

فغدأ يئأس ، أو يسقط إغياء أو يغلبهُ النّوم<sup>(١٢٥)</sup>

لكن مثل هذه النظرة قاصرة، فالتمردُ يعني أن الشعب حي، وأن نبض الحياة لم يَجمد فيه، وأنه يُقاوم، ويحلم بغد أفضل.

---

(١٢٥) السابق، ص ٣٤.



قد تعلقو نبرة الخطاب في هذه المسرحية، ولكنها تنطلق من الأحداث والصراع، وتُعبّر عن الموقف والشخصية، منها قول الفلاح حين قبض عليه:

الفلاح: خذوني .. خذوني

فلستُ أبالي ظلام السرايب والأقبية

فلن يخنق الليل هوج الرياح

وما في فؤادي من العافية

وحيداً وقفتُ أمام الظلام

ولكن فوقى نجوماً .. تُضيء التخوم

وتصرخ في كل يوم جديد

يُعثش في الغاب وفي القمح في قرني

ويكبر يوماً فيوماً ، فتشتد يا سادتي قبضتي

ويصبح كل بعيد .. قريب

أجل .. سوف يصبح كل بعيد .. قريب<sup>(١٦)</sup>

فالخطاب هنا مُبرّر، لأن الفلاح يُحسُّ بظلمه، ويحس أنه سيتنصر مهما طال الليل والعذاب، و ينتظر الإنصاف مقاوماً غير مستكين.

ومثل قول رنسي — سمير الفرعون — :

لم أتعوّد غير الإطراء

أو تسبيح الفلاحين صباحاً ومساءً

والحمد على الثغمي .. وأيادينا البيضاء<sup>(١٧)</sup>

(١٦) السابق، ص ٦٠.

(١٧) السابق، ص ٦٤.

وهذا الكلام قد يقوله أي حاكم، لكن قول "رنسي" هنا مبرر، فقد فاجأه  
الفلاح بالنقد والثورة عليه<sup>(١٢٨)</sup>. حتى قال "رنسي" قبل ذلك:

لم يَخْدشُ نَمْعِي طِيلَةُ أَيَّامِ الْعَمْرِ  
شَيْءٌ مَّا أَسْمَعُهُ الْيَوْمَ<sup>(١٢٩)</sup>

إن الخطاب يُساق في بساطة دون أن يُعنى المؤلف بتوجيه الخطاب لنا  
كمشاهدين، وقد وُفق الشاعر المسرحي في اختيار شخصياته الواقعية البسيطة،  
وأنطقها بما يتوافق مع مواقفها ورؤاها، فجاء الحوار مُحكمًا بلا زيادة ولا نقصان  
"لأنه على قدر واقعية الشخصيات يكون إحكام الحوار، دون توجه إلى مشاهدين،  
كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع لا في المسرح"<sup>(١٣٠)</sup>.

ومن ثم فقد نجح الشاعر المسرحي محمد مهران السيد في تقلع شخصية  
متمردة من شخصيات مسرحنا الشعري المعاصر، ستبقى قادرة على التأثير ببسلطتها  
وصدقها وشجاعتها على الوقوف في وجه التيار.

---

<sup>(١٢٨)</sup> تنتظر أقوال الفلاح المتمردة قبل هذا، السابق ص ٦١٠٦٣.

<sup>(١٢٩)</sup> السابق، ص ٦٣.

<sup>(١٣٠)</sup> د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٦١٣.

## «أخناتون»

لأحمد سويلم

(١)

بعد دواوينه الخمسة "الطريق والقلب الحائر" (١٩٦٧)، و"الهجرة من الجهات الأربع" (١٩٧٠)، و"البحث عن الدائرة المجهولة" (١٩٧٣)، و"الليل وذاكرة الأوراق" (١٩٧٧)، و"الخروج إلى النهر" (١٩٨٠) .. هاهو شاعرنا أحمد سويلم يقدم مسرحيته الشعرية الأولى "أخناتون" (١٩٨٢م) مستوحيا حياة هذا الفرعون، وجهاده في نزوعه إلى التوحيد ونشر العدالة، كما تُحاول المسرحية أن تُرينا صورا من صراعه ضد الكهنة وقوى الشر<sup>(١)</sup>.

-٢-

تقع مسرحية "أخناتون" في سبعة مشاهد:

\* في المشهد الأول نرى الكاهن الأكبر ومعه اثنان من الكهنة يتشككان في الفرعون الجديد (أمونحتب) فهو مختلف عن والده الراحل، وهو يُحب العزلة والتفكير وقول الشعر، وقد تلقى تعليمه خارج طيبة، ويقترح أحد الكهنة فرض الرأي عليه مبكراً حتى لا يخرج عن طاعة آمون وعن طاعة الكهنة، ويرى الكاهن الأكبر أن يقوم بمراسيم تنويجه باسم الرب العظيم (آمون)، فإذا فكر (أمونحتب) يوماً في العبث بآرائه ثار عليه الشعب، ثارت حاشيته. فالفرعون يكون قد خان العهد.

---

(١) انظر مقالتنا عن هذه المسرحية: "أخناتون من مأساة الفرد إلى مأساة الجماعة"، مجلة "أصوات مُعاصرة"، (عدد خاص عن أحمد سويلم)، العدد (٢٠)، يوليو ١٩٨٢م، ص ٩-٢٢. وانظر ما كتبناه عن المسرحية في كتاب "البطل في المسرح الشعري المعاصر"، سلسلة "كتابات نقدية"، العدد (٦)، الثقافة الجماهيرية، للقاهرة ١٩٩١م، ص ١٦٧-١٧٩.

وتتم مراسم التتويج، ويُحاول الكاهن الأكبر أن ينفذ ما اقترحه:

أنت ابن الرب الأعظم آمون

أنت الفرعون

أنت المنحة والوجه الصادق والقلب

باسم إبيك الرب الأعظم آمون

أغرسُ فيك محبةً ومحبةً شعبه (١٣٢)

ويقاطعه أخناتون بأنه لا يرضى أن يُدخله الكاهن في ظل "آمون" لأن له إلهًا

آخر هو "آتون" رب الأرباب:

أنت إلهي وحدك لا غيرك

يا من سيحت الأشجار بحمديك

يا من تجري القُلُكُ بأمرِك

يا ربي

يا رب الأرباب

يا آتون

يا آتون (١٣٣)

ويحلم أخناتون بالتغيير:

\* في المشهد الثاني نرى الملكة تُحاول أن ترد ابنها "أخناتون" على عقبه،

وتطلب منه أن يترك الكهنة وإلههم "آمون"، وتطلب منه أن ينحو بنفسه من سلطان

الكهنة، ويقول "أخناتون" إنه لن يموت كأبيه خاضعاً للكهنة، بل قرّر أن يواجههم.

---

(١٣٢) أحمد سويلم: أخناتون، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م، ص ١٨.

(١٣٣) السابق، ص ١٩.

أما الكهنة من ناحية أخرى فيتحدون لإسقاطه، بعد أن بدأت دعوته تجد الأنصار، وأخذوا — أي الكهنة — يستعدون لمحاكته.

\* في المشهد الثالث نرى الكهنة وقد استمالوا "آي" قائد الجيش و"حور محب" قائد الشعب، وخططوا لإسقاط "إخناتون".

\* في المشهد الرابع نرى احتفالاً بذكرى تنويع الفرعون، ويدخل له رسول من والي سورية يطلب النجدة، ولكن "آي" قائد الجيش يحاول أن يدخل في روع "إخناتون" أنه وال ذو أطماع في الشام، ومن الحكمة عدم إمداده بالسلاح والجنود، ولكن "إخناتون" يصمم على إرسال المدد.

\* في المشهد الخامس نرى الملكة "تي" وقد صممت أن تقف بجوار ابنها حتى تمنع عنه هذه الأخطار، أما "آي" فيواصل خداعه "لإخناتون" والكهنة، ويتزوج "نيجميت" شقيقة "نفرتيتي" حتى تكتمل له أطراف اللعبة.

\* في المشهد السادس نرى أطرافاً من خداع "آي" "لإخناتون"، ونرى غضب الكهنة يوشك أن يعصف "بإخناتون"، فقد نشروا الفتنة في أرجاء الوادي.

\* في المشهد السابع (الأخير) يعلن "إخناتون" قراره بالزول عن عرش الدولة:

أُعلنُ باسمِ الشعبِ، وباسمِ الفرعونِ

وباسمِ إلهي آتونِ

أني قررتُ نزولي عن عرشِ الدولةِ

بإرادةِ إخناتونَ الفرعونِ

لا بإرادةِ كهنةِ آمونَ أو الخونةِ<sup>(١٣٤)</sup>

ويبحث عن أرض أخرى صالحة عذراء لينشر فيها كلماته.

— ٣ —

---

(١٣٤) السابق، ص ٩٨.

بمذه المسرحية الشعرية يدخل أحمد سويلم — شاعراً مسرحياً — ساحة  
المسرحية الشعرية — قامته ممتدة إلى جوار عمالقة المسرح الشعري العربي، من أمثال:  
أحمد شوقي، وعدنان مردم بك، ومحمد فريد أبي حديد، وعبد الرحمن الشوقاوي،  
وصلاح عبد الصبور، ومحمد مهران السيد ... وغيرهم.  
وستوقف عند مسرحية "أختاتون" من التعبير عن مأساة الفرد إلى مأساة  
الجماعة.

إن مأساة "أختاتون" — منذ البداية — أنه يبصر، وأنه يريد التجديد والتغيير،  
وأنه يُخاطب العقل:

أعطينا عقلاً يتدبّر أمرَ معيشتنا وعقيدتنا  
فلنحكم. ولنتدبّر بالعقل  
الوادي تحكمه آلهة عدّة  
آمون .. سيّد طيبة  
والنصف الباقي .. سيّد ست  
أما رع .. فالله الوادي  
والله الموتى أوزوريس  
ولكلّ إله كهنته ورعاياه  
ولكلّ إله أحكام وإتاوات وطقوس  
... إلخ.

ويبدأ الصوت مقنعاً وهو يُحاورنا:  
ولماذا لا تتوحّد كلُّ الأرباب  
في صورة ربّ واحد

يَحْكُمُ كُلُّ الْوَادِي وَالْمَوْتَى وَالْأَحْيَاءَ<sup>(١٣٥)</sup>.

إن "أختناتون" يبصر ظلم الكهنة وبطشهم بالشعب، والشعب يُعاني الحيرة بين الآلهة والكهنة، فالآلهة باسمها يُظلم الشعب، وتُغتصب أمواله، والكهنة يكترون المال ويزدادون ثراء:

أَغْلَبُ ظَنِّي

أَنَّ الْكَهَنَةَ لَوْ سَتَلُوا عَنْ أَمْرِ الدِّينِ

لَأَجَابُوا أَنَّ الرَّبَّ يُفِيضُ الْخَيْرَ عَلَى الْوَادِي

لَوْ رَفَعَ النَّاسُ أَتَاوَاتِ الْمَعْبَدِ

وَنَسُوا أَنَّ هَذَا الْوَادِي الْفُقَرَاءُ الْبِسْطَاءُ

وَنَسُوا أَنَّ الدِّينَ

لَا يَعْنِي غَيْرَ الرَّحْمَةِ وَالْعَدْلِ<sup>(١٣٦)</sup>.

لكن هل يسكت الكهنة عن هذه الدعوة؟ وهل يتركونها ترفع رايات الثورة

والعصيان. إن كبير الكهنة يصرخ:

يَأْمُرُكُمْ آمُونُ بِتَقْدِيمِ قَرَابِينِهِ

وَيَدْفَعُ الْجِزْيَةَ فِي مَوْعِدِهَا

أَوْ يَقْتُلُكُمْ قَتْلًا

يَأْمُرُكُمْ آتُونُ بِطَاعَةِ كَهَنَتِهِ

أَوْ يَقْتُلُكُمْ قَتْلًا

يَأْمُرُكُمْ بِإِطَاعَةِ حَاكِمِكُمْ

مَادَامَ الْحَاكِمُ فِي طَاعَةِ آمُونِ

---

(١٣٥) للسابق، ص ٢٣.

(١٣٦) للسابق، ص ٢٣.

أَوْ يَقْتُلَكُمْ قَتْلًا

وتصرخ أمه الملكة "تي" الخبيثة بشؤون الحكم:

يا ولدي أنا أدري منك بأسرار الحكم

دع دين الآباء، ولا تُكره

دع آله الوادي .. فلها الكهنة والأعوان

ولهم جيروت .. ولهم سلطان

لن تقدر وحدك أن تقف أمام الآلهة الأخرى (١٣٧)

وحينما تخبرها "بفرتيتي" أنها ستقف مع زوجها، تكون "تي" الناطقة بحكمة

السنين، وهي ترد عليها:

ماذا تُجدي وقفك بجانبه الآن ؟

والأخطار هنا من حولة

لا بد لك أن يتأهب لمواجهة الحكم

لا أن يبدأ بمعاداة الكهنة

من من حكام الوادي عاش بعيداً عن ظل الكهنة ؟

من منهم عاش وحيداً ؟

فالكهنة في كل زمان ظل الآلهة على الأرض

يُسدون البركة للحكام

وبأمر الدين كذلك

يقي الحاكم أو يُعزل ..

إن "أخناتون" يقف في صف الفقراء والمطحونين من أبناء الشعب، الذين

يسلب الكهنة أقواهم. لكن من يقف في لعبة الصراع على الحكم مع "أخناتون"؟

---

(١٣٧) المصدر السابق، ص ٢٨.



إنها "نفرتي"، و "رعموسى" والملكة الأم "تي" . التي تنطق بالحكمة حين ترى  
الكل يتأمر على ابنها:

هوّن من حزنك يا ولدي  
فأنا أمك مازلت  
أعرف أن الكهنة مازالوا يمتلكون السلطة في الناس  
ولقد حذرناك منهم من قبل  
الكهنة لا يفضيهم أن تحكم بالعدل  
أو تحكم بالظلم  
لا يعينهم أن تجعل قصرَك مأوى للفقراء  
وأن تُنفق من مالك ما شئت  
لكن أن تُنكر كل الآلهة وتأتي بإله آخر

إن قبول "أخناتون" التزول عن العرش، ويخنه عن أرض أخرى لينشر فيها  
دعوته بعبادة "آتون" حل طبيعي دفعت إليه أحداث المسرحية التي تشبه المراثاة  
للأبطال الذين يحاطون بالمخادعين والكاذبين، ويحسب هؤلاء أنهمم يخدعون  
"البطل"، وما يخدعون إلا أنفسهم.

إن "أخناتون" قد كره النفاق والمنافقين، أصحاب القلوب الجرداء التي لا  
تصلح للزرع، ولا ترويهامياه أنهار العالم كله. ومن ثم يقر التزول عن العرش رغم  
معارضة والدته له.

أماه دعيني أفعَل ما يُرضيني  
يكفي أني طيلة عمري ناصرتُ العدل  
يكفي أني آخيتُ الفقراء المحتاجين .. وبلغتُ رسالة آمون  
وأُنكرني قومي فأرادوا قتلني

وكأني أدعو لخرابِ العالمِ  
فلأبحث عن أرضٍ أخرى صالحةٍ عذراءٍ  
تؤمنُ بالحبِّ وبالرحمةِ  
ترضى أن يتآخى الناسُ ويتشترَ العذلُ  
يا سادةَ هذا الوادي  
حقى لو أُنِي واصلتُ الحكمَ ، ولم أتنازلُ عن عرشي  
فأنا لن أجدهُ مكاناً بينكمو للدعوةِ والحبِّ  
فقلوبكمو أرضٌ جرداءُ  
لا تصلحُ للزراع ولا يرويه الماءُ  
وأنا لا أدعو لخرابِ العالمِ  
أتركُكمُ ، أبحثُ عن أرضٍ أخرى تتلقَى كلماتي  
تنمو فيها كلماتي  
يُشرقُ فيها آتونُ على مخلوقاتهِ  
أتركُ للشعبِ محاسبةَ الكهنةِ والخنوةِ  
ويغادر "أخناتون" هذه البلدةَ الظالم أهلها، ويتجه إلى بلدٍ أخرى، ويطلب من  
الذين اختاروا الرب والحب والإيمان أن يتبعوه .. بينما تصرخ أمه:  
لا يا ولدي .. لا  
احكمْ يا ولدي بالقتلِ على الخونةِ  
لا تتركْ هذا الوادي يتقاسمه القتلُ والسفاحونُ  
ابقِ على عرشِك يا ولدي .. واقتلهمْ  
خلصْ شعبَكَ منهمْ

ابق .. ولا تتعجل<sup>(١٣٨)</sup>.

إن "أخناتون" الداعي للثورة على الآلهة المتعددة، لن يقبل أن يعيش محاطاً بأمثال "آي" و"حور محب" وغيرهما من المخادعين الذين يُضمرون له الشر. وما جاء "أخناتون" وما دعا إلا للحب، ولهذا تقول "نفرتيتي" معقبة على قول الأم:

أماه !

لن يرضى زوجي أن يخيا في أرضٍ تتلون من حولة  
يملؤها الخوبة والسفاحون  
لن يرضى أن يخيا بالباطل  
فهو العائش بالحق  
وهو الطيب لا يرضى غير الصدق  
فأرجي نفسك يا أماه

إن مأساة "أخناتون" هنا أنه معبر عن ضمير الجماعة، ورغبتها في السمو على جميع الكهنة المتاجرين بالدين، ويريد أن يجمع الآلهة في إله واحد، لكن دعوته لا تجد الأذان الصاغية، فيقرر الهرب إلى قرية أو مدينة أخرى تستمع له. وإن مأساة الفرد هنا تعبير عن مأساة الجماعة التي تفتقدها على طول المسرحية، إن أزمة الجماعة أنها تريد من يناضل بدلا منها، ويحقق لها النصر، ويقول بدلاً منها الكلمة الأخيرة، وهي في سلبيتها رافضة للذل، لكنها غير قادرة على المواجهة؛ فميراث الأعوام الطويلة من جيروت الكهنة وتسلطهم يجعلهم مجرد مراقبين — غير مشاركين — في صنع الأحداث، وتطورها.

---

(١٣٨) السابق، ص ١٠٠.

إن "الشعب الطيب" موجود في تصور "أخناتون" كما قدّمنا، وهو يعمل من أجله. وهذا الشعب الطيب موجود أيضا في تصور المتأمرين: "الكهنة"، و"آي"، و"حور محب".

يقول الكاهن الأكبر:

أما نحن .. فله أعددنا العدة  
لن نسكت بعد اليوم  
لن يتفوق أخناتون علينا  
مهما كلّفنا هذا الأمر  
فالكهنة يمتلكون الألسنة الناعمة ..  
ويمتلكون المنطق والحجة  
وإذا ما كان يُحاربنا بالمال والسلطة  
سنحاربهُ بالمال والسلطة  
ولدينا أكثر من أمواله  
ولدينا سلطتنا في الناس<sup>(١٣٩)</sup>

ويرد عليه "آي":

حسنًا يا كاهننا الأكبر  
هذا ما نجعلنا نكتسب الشعب لجانينا  
الآن نبخل بالأموال علينا  
هذا ما يجذب الشعب، وما يُرضيه ..  
ويجمعه ضدّ الفرعون ورَبّه<sup>(١٤٠)</sup>

---

(١٣٩) السابق، ص ٤١.

(١٤٠) السابق، ص ٤١.

وفي نهاية المسرحية لا يُعفي "أخناتون" أحداً من مهمة التآمر ضده إلا الشعب  
الطيب، الذي يقف معه صامتاً، ولا يستطيع أن يفعل شيئاً لمن يُحب:  
إني لا أُعفي كهنة آتون من التهمة  
لا أُعفي أي  
لا أُعفي أحداً إلا الشعب الطيب  
فأنا أعرف أهلي وأصالتهم<sup>(١٤١)</sup>  
\*

إن أحمد سويلم "لم يختار" أخناتون "لأنه داعية توحيد حوربت دعوته، وإنما  
اختاره كقناع تاريخي بسبب رغبته في التغيير والتجديد، وفضح ما كان قائماً  
وسائداً. اختاره ليقدم لنا — وجهاً لوجه — صورة المصلح الديني، أو المجدد الديني،  
الذي يواجه مجتمعاً دينياً تقليدياً محافظاً، فلا يتقبل مجتمعه آراءه الإصلاحية أو  
التجديدية، ويقف في طريقه أصحاب النفوذ والمصالح، ويقاومونه بكل السبل، فلا  
يجد البطل مفراً من هجرة هذا المجتمع الجامد القاسي"<sup>(١٤٢)</sup>.

---

(١٤١) السابق، ص ١٠٠.

(١٤٢) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، ص ١٦٨.



## شعر عبد المنعم عواد يوسف

الرؤية والأداة (١٤٣)

الشاعر عبد المنعم عواد يوسف (١٩٣٣ - ...) واحد من الشعراء الذين أسسوا لقصيدة شعر التفعيلة في الشعر العربي المعاصر، وهو مع كوكبة من زملائه: صلاح عبد الصبور، وكمال نشأت، وكامل أيوب، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وعبد الرحمن الشوقاوي، ومحمد مهران السيد ... وغيرهم، كانوا الصوت المصري الأصيل في سيمفونية الشعر الجديد في العالم العربي. وفي هذه القراءة التي نُقدّم بها المجلد الثاني من أعماله الكاملة، نتوقف أمام بعض ملامح شعره الموضوعية والفنية.

### ملامح موضوعية

تكشف أشعار عبد المنعم عواد يوسف المبكرة عن انتمائه للطبقات الكادحة التي تحلم بالحياة الكريمة، وإذا كان شعراء الأجيال السابقة — مثل حافظ إبراهيم وأحمد الزين ومعروف الرصافي — دَعَوْا في شعرهم الاجتماعي إلى "العطف" على الفقراء والمُحتاجين والأرامل، فإن الرؤية الاجتماعية في شعر رواد شعر التفعيلة — وعلى رأسهم عبد المنعم عواد يوسف — جعلتهم يكتبون عن مُعاناة بعض طوائف المجتمع، كالفلاحين الفقراء. لكنهم لم يكتبوا من الخارج، إنما استبطنوا مُعاناتهم، وجعلوا الصّامتين يتكلمون — حتى لا يظل الشعراء يتكلمون بدلاً منهم — ومن ذلك ما كتبه عبد المنعم عواد يوسف في قصيدته "الكادحون"، على لسان أحد

---

(١٤٣) نشرت هذه المقالة في مجلة "الثقافة الجديدة"، العدد (١٢٤)، يوليو ٢٠٠٠م.

الكادحين من الفلاحين الأجراء، الذين لا يمتلكون الأرض التي يزرعوها، والذين  
يغرسون القمح، ويقتاتون الطين!  
يقول في المقطع الأول مصوراً عودة الفلاحين الفقراء من حقولهم عند مغيب  
الشمس، وهو يحسون إحساساً طاغياً بالذل الذي يُحاصرونهم، والهموم التي تبحثهم  
فوق قلوبهم:

#### الكادحون

عادوا إلى أكوامهم عند المغيب

يتعاقبون

عادوا، وفي نواظرهم ذل السنين

عادوا، وبين ضلوعهم هم دفين

يبتاعون

والبؤس يبدو في اختلاجات العيون

وفي المقطع الثاني يقول إنه واحد من هؤلاء الذين توارثوا الذل ابناً عن أب

عن جد، وأنهم يغرسون الحقل قمحاً، ويأكلون الطين!!

وأنا أعوذ

متكاسلاً مثلي كمثلي العائدين

الراكين للذئب، مستسلمين

مثل الجدود

كانوا كذلك مثلنا مستعبدين

القمح غرسهمو ..

ويقتاتون طين

جيئاً ودود



### السوطُ يُلْهِبُهُمْ، فلا يتكلمون!

وإذا كان الشاعر قد عبّر في بواكيره عن أزمة مجتمعه، فلماذا نراه في مراحل أخرى من حياته الشعرية حزيناً؛ لأنه لم يجد الطريق مهياً أمامه للشدو؛ فقد انكسر الشاعر المعاصر أمام هذه المدينة الغليظة، الصحيرية القلب، التي يضطر فيها الشاعر أن يسير مغمض العينين، حتى لا يرى ما يسوؤه:

أسيرُ في الطريقِ مُغمضِ العينين  
أودعُ التفكيرَ عندَ بابِ دارنا  
وأتركُ الشعورَ في سكُونِ مولي الصَّغيرِ  
يا ويْلَهُ مَنْ كَانَ واسعَ العينينِ في زماننا  
يا ويْلَهُ مَنْ كَانَ نابغاً ذكياً  
يا ويْلَهُ مَنْ كَانَ مُرهَفَ الشعورِ

لعله — كالشعراء الرومانسيين — رأى موت البراءة في عالمنا الذي تتنازعُهُ الصراعات المسلحة والأحقاد، ومن ثم تقوده هذه الرؤيا الفاجعة إلى ضفاف الحزن. يقول في قصيدة "هاملت بموت أبدا" متحدثاً عن اغتيال البراءة في عالمنا:

لأنَّ في زماننا الأطفالَ يولدونَ ميّتينَ  
ويرضعون الموتَ كلَّ يومٍ  
فينشأونَ ميّتينَ  
ويكبرونَ ميّتينَ  
يملؤنا التوقُّعَ الحزينَ

... ومن ثمَّ يهجو صاحبنا عصره، لأنه يرى الناس يقتتلون فيه بلا سبب، وتنشب بينهم النزاعات والصراعات التي تستعر لمدد طويلة، ويطول حزنه إذا اشتعل الصراع بين العرب، فأزهق الأرواح، وأهرق الدماء التي حرّمها الله!

يقول في المقطع الأول من قصيدة "هجائيات" (وواضح أنه كتبها بعد اشتعال الحرب اللبنانية — اللبنانية، وبعد تفرق العرب وابتعادهم عن مصر حينما قام الرئيس الراحل بمبادرة الصلح مع إسرائيل عام ١٩٧٧، فالقصيدة تحمل تاريخ كتابتها: ١٩٨٠م):

اتقتلون بغضكم بلا سبب  
وتنتقون للهيب أجود الخطب  
وكلكم يظن نفسه محمداً ..  
وكلكم أبو لهب  
وتدعون ألكم عرب  
إن كان من أراهم أمام ناظري عرب ..  
فقد كفرت بالعرب  
أجل .. كفرت بالعرب  
دم الشهيد لم يزل  
على الدروب يضطرب  
منقباً عن السبب  
يقول في غضب ..  
من أجل ماذا تهدر الدماء أيها العرب؟  
يا أيها الذين تدعون ألكم عرب

وفي ظل هذا الجو الذي يمتلئ بالحزن تكون الصداقة هي الواحة التي يفيء إليها قلبه المتعب، ويستريح إلى ظلها الأخضر، وتكون فجيئته كبيرة عندما يفقد واحداً من أصدقائه.

يقول في قصيدة "دمعة عليه" التي يهديها "إلى صلاح منصور .. أخي الذي

فقدت":

من أين تبتدئ القصيدة؟  
والحزنُ يبرزُ أخطبوطاً مدّاً أذرعُهُ العديدة  
الحزنُ يخنقني فيمتنعُ الكلامُ  
الحزنُ فاجأني صباحَ اليومِ  
يرزُّ من خالٍ سطورِ أعمدةِ الجريدةِ  
يا أيُّها الشيءُ الخرافيُّ الرهيبُ  
يا أيُّها الحزنُ العجيبُ  
من أين جئتَ إليَّ في هذا الصُّباحِ  
من ذلكَ الأحَدِ الحزينِ؟!  
من أين جئتَ إليَّ، نصلُّكَ ذلكَ المسمومَ ..  
كيفَ غرسَتْهُ في غورِ أعماقِ الضلوعِ  
أواهُ يا قلبي الطَّعينَ  
من أين جئتَ؟  
يا أيُّها الحزنُ اللَّعينُ ..  
يا زارعاً في الصُّدْرِ حقلاً من جراح ..  
يا أيُّها الحزنُ الذي قد زارني هذا الصُّباحُ  
من ذلكَ الأحَدِ الحزينِ؟!  
ليقولَ ماتَ أخي صلاحُ

لكنّ ممّا يُحمّد لشاعرنا أنّنا نرى في أشعاره — رغم علو نبرة الحزن —  
بصيصاً من أمل، وإشراقة ضوء. إنه يثق في أن الغد سيكون أفضل من اليوم — وهذه

رؤية إسلامية ترى "أن مع العسر يسرا" (سورة الشرح: ٦). يقول في قصيدة "إنه يُقبل في موعده"، متحدثاً عن الغد، الذي يفيض بالإشراق والفرح:  
ارقبوه ..

إنَّه يُقبلُ في موعدهِ  
واهِمَّ من ظَنَّةٍ يُخلفُ وغداً  
واهِمَّ من ظَنَّةٍ ليس يجيء  
إنه يُقبلُ وحده  
غيرَ أن الوعدَ المضروبَ مازال بعيداً، وسيأتي  
دون أن ندعوه يأتي ..  
ذات يوم ..  
فاطرحوا الشكَّ بعيداً ..  
اطرحوه ..  
إنَّه يُقبلُ في موعدهِ  
فارقبوه

غير أنني كنت أتمنى أن يتأمل الشاعر في قوله "إنه يقبل وحده، دون أن ندعوه يأتي .."، ولعله لو حذف هذين السطرين لكان أفضل، ففي هذين السطرين مجيء الغد الآمل، المترع بالأشراق والفرح، دون أدنى جهد منا.  
ولكن لعل الشاعر يرى أننا لم نبذل ما فيه الكفاية لاستنبات زهور الإشراق والفرح في صحراء الوحدة والأنانية والحزن المحيط بأرجاء الكون، وهو مُحق في هذه الرؤية التي ترى أن الغد السعيد سيحيي، دون أن نبذل الجهد اللازم لاستقدامه.

ولعل قصيدته "النور يفتersh الطريق" تُضيء جزءاً من رؤية الشاعر، حيث يرى الزارعين الذين يزرعون الحياة بالأمل، لا يجدون من يقدرهم ويحمل لهم التقدير، بل هم أنفسهم — الزارعون — جاءوا بلا مقدمات، وعلى غير موعد:

من أين يُقبل هؤلاء  
من أين هم يتسربون  
الأمهات قهرات أرحامهنَّ ويُقبلون  
أصلاّب من يدعوهم آباءهم قد أجذبت  
ماتت خصوبتها، ورغم جفافها هم ينسلون  
العائدون من الحقول يُردّدون الأغنيات  
والزرع يبسمُ بالسنابل، والبيادر متخيمات  
شكراً لك اللهم هذا العام أقبل بالكثير  
شكراً فهذا العام لم يُحلّم بمثل ثرائه، ولا حلمت به  
كلّ السنين الماضية  
والقاعدون على الطريق يُكوّرون بُصافهم  
يُلقونه في أوجه الآتين ..  
ما أقسى الحياة!!  
الليل يفتersh الطريق ..  
فلا بصيص من الأمل ..

عودوا إلى الحفر الكثيرة، هوموا فالليل آت

وكأنما الحياة تُجدد نفسها، بإنجاب الأبناء الذين جاءوا رغم هروء أرحام الأمهات، وجذب أصلاّب الآباء. وسيبقى هناك من يندب حظه، ويردد: ما أشقى الحياة!، فكان عينيه قد عجمتا عن إِبصار أي بصيص من ضوء الأمل، ولهذا فهم

يغنون لمحيء الظلام، ويسعدون بالخفافيش، وأغنيات اليأس، وشاعرنا لحسن الحظ  
ليس منها، ففي غنائياته نرى الأمل الذي يُشرق — دائماً — برغم المثبطات:  
ويوماً ما ..

سينقشع الضبابُ  
يُطلُّ وجهُ الصَّخْرِ  
يشرق في ظلام الليلِ بذُرّ  
ينشرُ الأفراحَ والبشرَ  
فلا تتعجلوا الأقدارَ، كلُّ في مواسمه

#### الغربة وأثرها في شعره

منذ أوائل السبعينيات اغترب بعض المثقفين المصريين بحثاً عن الثروة، أو  
الحرية، أو فرصة العمل. ولكنَّ شاعرنا الذي اغترب عقدين من الزمن في دولة  
الإمارات العربية المتحدة، ثم اغترب نحو ثلاثة أعوام في المملكة العربية السعودية،  
يقول في المقطع الثاني من قصيدة "هجائيات":

مدانٌ أنا .. مثلما كلُّكم مدانون، ليس بريئاً أحدُ  
تركناك يا وطني، نحسبُ أننا سنجمعُ تَبْراً  
... — ألا ليتَ شعري — ومالاً لُبْدُ  
ومرَّ الزمانُ وشيئاً فشيئاً ..

نسينا البلادَ

استحلنا جماداً ..

دُمى لا تحسُّ، نسينا الدِّيَارَ

وتركنا البلدَ

ألا فاحرجوا من جلود البراءة ..

ما فيكمو من بريء .. أجل، لستُ أغفي أحد

ومن الطبيعي أن هذه الرؤية لا تنطبق على شاعرنا الذي ظل رغبم غربته ملتصقاً بهموم الوطن، كما لا تنطبق على الكثرة الكثيرة من مثقفينا، ولكنه نوع من جلد الذات، واستعذاب الألم. وما يقوله في هذا المقطع يمكن أن يصف القلة القليلة من المثقفين، التي تخلع هموم الوطن عندما تُغادر ترابه.

فما زال الوطن حاضراً بشدة في قصائده، بل إن اغترابه عن الوطن جعله قادراً على رؤية التغيرات التي تُصيبه، كلما غاب عاماً أو بعض عام، ثم عاد. يقول في قصيدة "للحب وجه ثالث" متخذاً من المرأة إطاراً، أو مفردة فنية يتحاور معها، معبراً من خلالها عن التغيير الذي أصاب المحبوبة / الوطن، وغير صورتها وملاحظتها إلى الضد من تلك الصورة التي يعرفها. يقول في المقطع الأول:

لا، لم تكن أنتِ ..

أقسمتُ أنكِ لم تكونيها

لا لا، ولم يكِ ملمحُ منكِ ..

أو لمسةٌ فيها ..

الوجهُ غيرُ الوجهِ ..

كان الوجهُ بُستاناً ..

وهذا الوجهُ مسنخٌ كالحِ ..

أفعى، يطلُ السُّمُّ من فيها

لا، لم تكنِ أنتِ ..

لا، لم تكونيها

وبرغم أن القصيدة تقترب من الغنائيات الرومانسية التي شاعت في الإبداع  
المصري الحديث في الأربعينيات، فإنك تجد فيها الوطن حاضراً بقوة، وتتابع المقطع  
الثاني فتري جمال الأشياء الضائعة (أو المفقودة): سحابة رحمة وندى، رحيق مـئى،  
طيب الشذا ... تلك الأشياء التي يفتقدها الشاعر العاشق بعد أن صارت الأيام غير  
الأيام، وتحولت الحبيبة الجميلة إلى صورة أخرى، يُنكرها كل الإنكار:

لا، لم تكن أنتِ ..

لا، لم تكونيها

تلك التي قد أغلقت في وجهي البابا

هذا الصباح، وأدبرت عني

لا، لم تكونيها

إن التي بالأمس صافحتي ..

طيب الشذا فيها ..

كانت سحابة رحمة وندى ..

كان الغمام رضى يوافيها

كانت رحيق مئى يباركنا

...

كانت فهل يتغير الإنسان ..

قولي .. هل تغيرت

لا، لم تكن أنتِ ..

لا، لم تكونيها



وإذا كان الشاعر في بعض مراحل تطوره الشعري قد اقترب من عوالم المتصوفة، فإن صورة الوطن لم تغب عن تجلياته الشعرية، بل ظلت ماثلة في قصائده. ويظل الوطن هو "البحر":

هو البحرُ عشقٌ وموتٌ  
وثقْسُ لوْ غُذتَ للبرِّ يوماً  
ستُقلِّعُ عن عشقِكَ للبحرِ  
حتى إذا ما استقرَّ المقامُ  
وأضجَرَكَ العيشُ بالبرِّ  
نفسُ الأحاديثِ، نفسُ الرؤى  
شدَّكَ العشقُ للبحرِ،  
غُذتَ إلى حصنِهِ عاشقاً، أثقلتَهُ التُّبَارِيخُ  
علقتَ نفسَكَ فوقَ صواري السفائنِ  
أرسلتَ طرفَكَ في روعةِ الحلمِ  
هذا قضاؤُكَ هذا اختيارُكَ  
رحلةُ عمركَ بينَ المماتِ وبينَ المعادِ

وهموم الوطن هي قضاء الشاعر واختياره، ومن ثمَّ وجدناه في قصائده يهجو السليبيات التي تُحاصره، يقول في المقطع الثالث من قصيدة "مشاهد فوق مرآة مشروخة":

أبصرتُ القردةَ هذا اليومَ  
تتجولُ في أهباءِ المسجدِ  
تعبثُ بنقوشِ سجاجيدهِ  
وتبولُ على رأسِ العبادِ

أبعدها الناسُ عن السجّادِ  
ودعوها تعبثُ بالعَبَّادِ  
لمَ الملحُ أحداً ممتعضاً لما يجري  
لمَ تبتدُ فرائصُ مرتعدة  
لمَ يسألُ أحدٌ صاحبه  
من فتح البابَ لتلك القردة؟

ويقول في المقطع الثالث من قصيدة "مجرد ملاحظات"، معبراً عن اختلاط  
القيم والمفاهيم، وعموم الحيرة والبلبلة:

عمى الألوان عمّ الناسُ في هذا الزمانِ ..  
فلَمْ تُقدِ تميّزُ الألوانُ ..  
ذاب اللونُ في اللونِ  
فأصبحَ أخضرًا ما كانَ أحمرَ أمسٍ في عيني  
وأصبحَ أبيضاً ما كانَ أسودَ منذُ يومينِ

وشيوع هذه الهجائيات لبعض الصور السلبية التي تُطارده في فضاء الوطن،  
يكشف عن رؤية الشاعر المثاليّة لواقع يتخترّ يوماً فيوماً، ويكشف عن عدم قدرة  
الشاعر على الاندماج في هذا الواقع الآسن — الذي يرفضه — وتكشف هذه  
الهجائيات عن رؤية حاملة تتجاوز ماهو كئيب وأسود، وتحلم — كما قدّمنا — بغد  
أفضل، سيجيء في موعده، دون أن نبذل من أجله ما يستحقه من عمل وعناء، لأننا  
غير قادرين على هذا العطاء المطلوب!

ملامح فنية

١- المفارقة التصويرية

تعدُّ المفارقة التصويرية إحدى السمات الفنية في الشعر العربي المعاصر، وهي إحدى الملامح البارزة في شعر عبد المنعم عواد يوسف، فهو أحد الشعراء الذين تبرز في شعرهم المفارقة في صورة جلية، ويمكن من خلال المفارقة عنده أن نتعرف على إحدى التقنيات الجديدة في القصيدة المعاصرة، وهي تقنية "المفارقة"، وكيف يستثمرها في شعره الذي يغني فيه القيم النبيلة، وهموم الإنسان وأحلامه، دون غموض مفتعل أو ادعاء حداثه مرذولة تنفصل عن ذائقتنا العربية.

و"المفارقة التصويرية" هي "إحدى السمات الفنية في الشعر العربي المعاصر، يستخدمها الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض... والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتماثل... والشاعر المعاصر يستغل هذه العملية في تصوير بعض المواقف والقضايا التي يبرز فيها هذا التناقض، والتي تُقدِّم المفارقة التصويرية بدور فعال بإبراز أبعادها"<sup>(١٤٤)</sup>.

ويمكن إدراج أنماط المفارقة عند الشاعر في أربعة أنواع، هي: المفارقة الجزئية، ومفارقة الموقف، ومفارقة العنوان، ومفارقة السياق (وستتناولها في دراسة مُقبلة، مفصلة)، لكننا هنا سنتوقف أمام بعض قصائده التي تتجلى فيها "مفارقة السياق":

ويُقصد بمفارقة السياق أن المفارقة قد تمتد لتشمل سياق القصيدة كاملاً، فكان القصيدة تقوم على مفارقة سياقية كبيرة، ومن هذا النوع قصيدة "أنت بعثتي":

وحينما أغمضتُ عينيّاً  
أستقبلُ الموتى

---

(١٤٤) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي

المعاصر، ط١، ليبيا، ١٩٧٨، ص ١٣٧.

## أَتَيْتَنِي أَنَا

تبدو المفارقة من المقطع الشعري الأول، فالشاعر يغمض عينيه بعد بمجاهدة ومكابدة لم يُرد أن يحدثنا عنها، ولكنه بدأ مقطعه الشعري بالواو، وكأنه يكمل كلاماً (مسكوتاً عنه في النص) دار في داخله، إنه ينتظر الموت يأتيه، وفي استخدامه "أستقبل" ما يبدو وكأن الموت أمل حبيب، سيخلصه من معاناة طويلة، فنحن لا نساقبل إلا الأحبة والأصدقاء ومن نحب، ولكن شخصاً مبالغاً يحضر ليعنه من جديد (وكانه كان مات بالفعل!).

ومن المقطع الثاني تتضح المفارقة بين الخطر الذي كان يتهدده، والإنقاذ الذي ساقه الله على يدي هذا "الزائر" المنقذ:

يا مُنْقِذِي:

من أين أَقْبَلْتَنَا ؟

أنا كُلُّ ما أدريه ألكَ حينما جئنا

وطرقتَ بابي

كنتُ قد أغمضتُ عينيَّ،

أستقبلُ الموتَ

فبعثنيَ أنا

لما طرقتَ البابَ

كنتُ أظنُّكَ الموتَ

تتمتُ: أهلاً بالخالصِ أتى!!

مضيتُ لأفتحَ البابَ

رباهُ!!

لا، لم يكُ الموتَ

هذا الصَّبُّوحُ الرَّجِيءُ، هذا المَجْتَلَى سَمْتًا!!

ويجيءُ صَوْتُكَ دافئَ النِّبراتِ،

يشجبُ ذلكَ الصَّمْتَا

- هَلَا سَمَحْتَ لَنَا؟!

- يُشْرِفُ نُورُكَ الْبَيْتَا

يستخدم الشاعر في المقطع الثاني "التبقيع"، وهو أن الفقرة التي وردت في المقطع الأول وجدناها في المقطع الثاني بالفاظها نفسها تقريباً، لكنه أضاف ملامح أخرى<sup>(١٤٥)</sup>، منها دهشته لحيء هذا القادم الذي أعاد إليه نسغ الحياة "مَنْ أَيْنَ أَقْبَلْنَا؟"، وكأن اليأس كان يحيط بأقطار روح الشاعر فلا تنتظر أملاً ولا نجاة فإذا به تُشرق النجاة أمام عينيه.

وتتضح ملامح المفارقة في أن الشاعر كان ينتظر الموت، فإذا به يجيئه الخلاص

(بالحياة وليس بالموت) دون سعي منه:

كُنْتُ قَدْ أَغْمَضْتُ عَيْنَيَا،

أَسْتَقْبِلُ الْمَوْتَا

فَبَعَثَنِي أَلْتَا

لَمَّا طَرَقَتْ الْبَابَ

كُنْتُ أَظُنُّكَ الْمَوْتَا

تَمَتَّتْ: أَهْلًا بِالْخُلَاصِ أَتَى!!

مَضَيْتُ لِأَفْتَحَ الْبَابَا

---

(١٤٥) التبقيع: حيلة فنية كان يستخدمه الكاتب الإيطالي دينو بوتيراتي في القصة

القصيرة. عن "التبقيع" انظر: د. أحمد زلط: دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ط٣، دار

الوفاء لدنيا للطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م، ص ٥٩.

رباه!!

لا، لم يك الموت

هذا الصبحُ الوجهُ

إن هذا الذي يحلم بالموت خلاصاً يجيء له الخلاص في الحياة؛ الحياة المعشبة  
المانحة، التي تحول الحياة إلى حديقة غناء في جو معطرٍ صحو، فكان الزائر / المُخلص  
أعاد هذا اليأس الذي ينتظر الموت إلى اللجنة القديمة التي خرج منها أبونا آدم:

ودخلت ..

شاع الصبحُ،

ذاع العطر ..

أودعَ خطوك المغدقُ كلَّ حنيئةٍ نبنا

الزهرُ في الدهليزِ، في الحجراتِ،

يطلعُ أينما سيرنا

ورداً ونسرينا،

ندى كُنتا

ومكثتَ عندي مثلما شتتا

ورحلتَ عني وقتما شتتا

خلفتَ عندَ رحيلك البرءا

وتركتَ روحك غملاً البيتا

ولعلنا لاحظنا في هذا المقطع المفردات التي تشير إلى الحياة المبهجة التي أدخلها

الزائر، ومنها: الصبح، العطر، المغدق، الزهر، ورداً ونسرينا، ندى ...

لقد كان مجيء الزائر إيذاناً بولادة جديدة تركت أثرها في البيت المقبض الذي

كان ينتظر الموت:

أودعَ خطوكَ المِغْداقُ كُلَّ حَنِيئَةٍ نَبَتَا  
الزهرُ في الدَّهْلِيْزِ، في الحجراتِ،  
يطلُّعُ أينما سِرُّنَا  
ورداً ونسرينا،  
ندى كُنْتَا

إن البيت لم يعد — بعد رحيل الزائر — كما كان من قبل، لقد تركه يضيح  
بالبرء والحياة:

خَلَقْتَ عِنْدَ رَحِيلِكَ الْبِرْءَا  
وَتَرَكْتَ رَوْحَكَ تَمَلُّا الْبَيْتَا

ومن خلال "التبقيع"، تعود القصيدة دائرةً إلى ما بدأت به، لكن النهاية هذه  
المرّة غير البداية الأولى؛ فقد رأينا الحياة التي أودعها في البيت اليائس، وصاحبه. ومن  
ثمّ فنحن نقرأ المقطع الأخير وكأنه امتنان وشكر لهذا الزائر الجميل — الذي لا يعرف  
الشاعر من أين أتى — وكأنه رسول السعادة والحياة!:

يا مُنْقَذِي:

من أينَ أَقْبَلْتَا ؟!

أنا كُلُّ ما أدريه أَلَّكَ حينما جِئْتَا

وطرقتَ بابي

كنتُ قدْ أغمضتُ عَيْنَيَا،

أستقبلُ الموتَا

فبعثتني أَلَّتَا

وفي قصيدة "صور" يُقدِّم لنا الشاعر ثلاثة مشاهد تبين قدرته على التقاط  
الشعري من النثري، وفي هذه القصائد يُقدِّم الشاعر ثلاث صور للزيف، وخواء

الرحلة التي تكون غالباً بلاهدف، والخذاع الذي نراه يُحاصرنا أئى توجّهنا، حتى فيما لا نترقّعه.

يقول في المقطع الأول:

حينَ أَمَمْتُ المسجدَ

كَانَ الكُلُّ يُصَلِّي

إِلَّا هَذَا الواقِفَ في الصَّدْرِ إماما

كَانَ يَقُولُ كلاما

يُلْقِيهِ قَعوداً وقياما

نفسٌ فارغةٌ من تقوى الله

ونفسٌ تنفصّدُ أرقاما

إنما صورة جميلة تنبض بالمفارقة، تكشفُ عن صورةٍ قد نراها في واقع حياتنا، فنستنكرها؛ فمن المفترض أن يكون الإمامُ قدوةً للمصلّين، لكنّ شاعرنا أبصر المأمومين يقومون بشعيرة الصلاة في خشوع، ويُقبلون عليها إقبالا يكشف عن التقوى والإيمان، لكن إمامهم — المفترض فيه أن يكون قدوةً لهم — ليس على هذه الدرجة المطلوبة من التقوى والخشوع، إنه يقبل على الصلاة في جمود، عرفنا ذلك من قول الشاعر عنه:

كَانَ يَقُولُ كلاما

يُلْقِيهِ قَعوداً وقياما

إن كلمات الله التي "يُلْقِيها"، وكأنه يريد أن يتخلّص منها، ووصف القرآن بأنه "كلام"، هنا يخلع الشاعر عنه صفة القداسة من نفس هذا الإمام / التاجر. من المفترض على هذا الإمام (الذي جعل من نفسه إماماً) أن يتلو آيات الله في خشوع وإنابة، ومن المفترض أن تتسلّل هذه الآيات البيّنات إلى روحه، فتضفي



عليها نوعاً من السكينة، لكن هذا الإمام / التاجر يُلقي الكلمات في آلية كأها كلام عادي. والشاعر بهذا النص القصير المُكثف يقنعنا أنه رأى تاجرًا تزيًا بريّ الإمام، ومن هنا تأتي هذه المفارقة الفاتنة. وكأن القصيدة تدعونا أن نبصر أكثر من ذي قبل، وأن نرى الأشياء على حقيقتها، وألا ننخدع بالمظاهر، وأن نحاول أن نرى ما وراء ظواهر الأشياء من حقائق كامنة أو مستترة.

لقد استطاع الشاعر أن يلتقط من نثر الحياة اليومية مشهداً واحداً بسيطاً ذا بعدين، ظاهري وباطني، عبّر به عن إدانته للخداع، ولكل شيء خادع في حياتنا، خارج وداخل النص معتمداً في ذلك على الطاقات الدلالية اللغوية لخدمة نصّه المنجز.

ويقول في مقطع آخر عن الخداع والزيف الذي يستشري في نفوسنا، لعدم قدرتنا على الرؤية الحقيقية، وكأنه يُدين "الأنا" هنا — لا الآخر — فهو الذي فاجله السّخرُ الكامنُ في عينيّ هذه الحسناء المبتسمة، وهو الذي رآها تبتسم، فظنها تبتسم له، وكان هذا الظن غير حقيقي:

فاجاني السّخرُ الكامنُ في عينيها

أقبلتُ عليها،

وأنا مجذوبٌ بالبسمة في شفيتها

لم أكن أحسبُ أن فتاة ..

تملكُ هذا الحسنَ متبسمٌ يوماً لي ..

لكن حين وصلتُ إليها،

خلّفتي ومضت.

كانَ ورائي من تبسمُ له

إن المفارقة في شعر عبد المنعم عواد يوسف تكشف لنا عن شاعر محب للحياة، تسرّوه رؤى الزيف والخداع التي تستشري في حياتنا، فتُسهم قصائده في اكتشاف ظواهر الزيف والخداع لتعود للحياة بمحتجها، وتصبح جديرة بالحياة. وهكذا كان وراء "المفارقة" رؤية بصيرة، وليست حيلة فنية تُجمل القصيدة فحسب.

## ٢-جمالية السرد

تواشج فنون الأدب، وتتداخل وسائطها الفنية، فنرى القصة تستعير المشهد السينمائي، والتقطيع، والحوار المسرحي، واللغة الشاعرة. ونرى الشعر يستعير من السينما التقطيع السينمائي، والفلاش باك، واللقطات المركزة المرحية. ويستعير من القصة القصيرة بعض ملامحها الفنية في الحكى، والعقدة، وتعدد الأصوات، ولحظة التنوير.

وفي شعر عبد المنعم عواد يوسف نرى إفادته من بعض تقنيات السرد القصصي. ففي قصيدة "إنه يُقبل في موعده" نراه يكتب الأقصودة (وهي القصيدة — القصة القصيرة)، وتبدأ القصيدة بهذا المشهد:

ذات ليلة

جاءني

دقّ على بابي برفقٍ

حينما أبصرته بالباب غشائي الفرح

لم أكذ أبصره حتّى اختفى

لحظة .. والصرفا

إن هذا المشهد السردى يكشف عن عنصر القص في هذه القصيدة، والأفعال: دق، غشائي، أبصره، اختفى، انصرف: تكشف عن الطابع السردى الذي احتوى

النص، والذي بدأ بشبه الجملة: "ذات ليلة"، ليحدد السارد الوقت الذي تخلد فيه النفس إلى السكينة، وتأمل في أحلامها التي تحققت، وأمانها المجهضة، ورغباتها التي تنوق إلى تحقيقها.

وينتظر القاص / الشاعر هنا صديقه، لعله الحب، لعله السلام .. أو لعله قيمة من القيم التي تُناضل البشرية من أجلها، كالعدل والحرية، والسعادة! ومن ثم فإنه يصور حضور ذلك المُنتظر (بفتح الظاء) الذي تشوق إليه الشاعر حضوراً يشبه حضور الأطياف:

دقْ على بابي برفقٍ  
لم أكْذُ أبصرُهُ حتّى اختفى

وتقوم اللغة الشاعرة مع السرد بتحويل النص من سردي نثري إلى شعري شفاف، وكأننا نرى الحياة من وراء ستارة (وهذا عين ما تفعله لغة الشعر في المسرحيات الشعرية — أيضاً — مهما كانت قضاياها ساخنة، ومهما كانت موضوعاتها مستمدة من كذب التاريخ أو منتزعة من الحياة، ومشتبكة معها). وأحياناً تكون اللقطة السردية مُفتتحة لنص كما نرى في قصيدة "الظلال":

طغت الظلالُ على الظلالِ  
الظلُّ يزحمُ بعضُهُ بعضاً ..  
ويلتهمُ المجالُ  
ما عادَ من شيءٍ هنا غيرُ الظلالِ  
الظلُّ يزحفُ ما يزالُ ..  
الظلُّ بالظلِّ استطالَ  
الظلُّ يلتهمُ الرجالَ

ويتكون النص بعد ذلك من ثنائية سردية غنائية، حيث تتلو المشهد السريّ أبياتٌ غنائية، وتظل هذا الثنائية حتى ينتهي النص.  
وهناك ملمح سردي في نصوص أخرى، يتمثل في عدد من اللوحات المتوازية، وكل لوحة تُضيف بعداً آخر للوحات السابقة، حتى يتم رسم المشهد. ومن ذلك قصيدة "مرثية هُر كان يضح بالحياة"، ففي المقطع الأول يصور ضفدي النهر الضيقتين بقيدين يلتقيان في عنف حول مجرى النهر، وكأُهما يدان ضحمتان تخنقان النهر، فيحاول بكل قواه أن يتخلص منهما ليحتضن البحر:

صوتُ انكسار البحر عند المنحنى الصخريّ

مرّتْ بأعماقي صداة

والنهرُ ضاقتْ ضفّته

قيّدان يلتفان في عنفٍ على عنقٍ تضجُّ بها الحياة

فيظلُّ يهدرُ رغمَ عنفِ القيدِ، ما كلّتْ قواه

غَرَزَ الأظفارَ في نتوءِ الصّخرِ لم تضعفْ يداة

يطغى حيناً للخروج من الأسارِ،

.. إلى احتضانِ البحرِ كم حلمتْ رؤاه

هذا الحنينُ إلى انفساحِ الأفقِ من يدري مداة؟!

وكل مقطع تنويعاً أخرى موازية، لتكتمل صورة موت النهر، حتى نراها جلية

في المقطع الأخير:

مدت إليه يد المنون

الصمتُ عانق كل شيء

وحشٌ كئيبُ السمّتِ يترقُّ في الظلام

اغمض عيونك كي تنام ..

اغمضْ عيونك كَيْ تَنَامَ ..

فَالْتَهَرُ ذَابَ وَلَنْ يَعُودَ

ما عادَ إلَّا صفحةَ جوفاءَ في سِفْرِ الوجودِ!

ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد عبد المنعم عواد يوسف من مشاهد سردية، يسوقها في لغة سلسة عذبة، رأينا نماذج منها في المقتطفات السابقة، مما يجعلنا نتساءل في النهاية:

لماذا لم يُجرب شاعرنا عبد المنعم عواد يوسف كتابة المسرحية الشعرية، وهو يمتلك هذه المقدرة السردية؟ ولماذا لا يُجرب كتابتها في المستقبل؟، فأكد أنك يقيناً أنه سيكتب نصوصاً مترعة بالجمال، وأنتا سنكسب شاعراً مسرحياً متميزاً يُضيف إلى رصيد المسرح الشعري صوتاً عذباً، كما أضاف رصفاؤه: صلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرفاوي، ومحمد مهران السيد، وأنس داود.



## « الحب في زمن الرمادة »

لمحمد سليم الدسوقي

(١)

هارباً من هوة الأرصدة، وغُوة الأوراق البنكية، وعباد الشيكات .. يرتاد  
محمد سليم الدسوقي وجوه المقهورين، والمعذنين في الأرض، ويُرقّع مرق الصبّار  
عساها تسترنا من غاشية الحزن الذي يُفاجئنا صباح مساء، ويداوي الزمن  
المحدود، ويفسح موائده للبسطاء.

في مجموعة "الحب في زمن الرمادة" (٢٠٠٠م)، لمحمد سليم الدسوقي، تُطالع  
قصيدة حب طويلة، تدور في مناخ تاريخي يتأرجح على مشنقة اللحظة بين الماضي  
والمستقبل، لا تغادر طقوسه الممتدة — بحسب تعبيره في ديوان سابق — مهما  
تنوعت عناوانات قصائده، وظهر بعضها بمثابة صرخة للزمان التاريخي / الذي فقدناه،  
أو للقرية / التي ضاعت ملامح براءتها تحت وطأة مدنية زائفة، لا تملك الفكك من  
برائتها. وهذا النفس الطويل في كتابة قصيدة الحب، أو التأمل، ليس له إلا أن يصبح  
في بحر تاريخي، حيث تعمل الحكاية ذات الأصل الديني، أو التخيلي عملها في توسيع  
أفق المتلقي لشعر الشاعر الذي يمتاح من الوجدان، وتفريعاته التي تعصمه من الوقوع  
في مقام المدح أو الوصف أو الرثاء للماضي الغابر، حتي لو وردت هذه الآفاق أو  
تكررت تجلياتها أحياناً في ثنايا النص المنجز، كما تعصمه من التلاشي والذوبان في  
الإنشاد، والغنائية، التي تميل بالشعر إلى التراجع عن الشاعرية كلما طال نفْسُها أو  
ألح، علماً أن الإنشاد الغنائي في الديوان، سمة من سماته، لكنه إنشاد ملتبس بالحوار  
والتأمل والالتفاف علي المعاني، والوصف والتشبيه والاستعارة، كما هو ملتبس  
بضديات متتالية، في مديح الجمال وهجائه، في تقديس المرأة وتدنيستها، في كل ما

هو جَسَدِي تراي شهواني، وما هو أيضاً رُوحِي مشتق من النور، ومتولد من بحور  
الصفاء.

ويستثمر محمد سليم الدسوقي تجاربه الممتدة قرابة ستين عاماً، في القراءة،  
والتعلم، والتعليم، والوظيفة، والتجارة، والشعر في ديوانه الثالث "الحب في زمن  
الرمادة"، متخذاً من خاصية السرد جمالية يثري بها تجربته الشعرية، حيثُ يهيمن  
ضمير المتكلم فالأنا هي التي تكتب، هي التي تشعر بالألم وتنحاز إلى الحياة،  
وصناعها، من خلال نص يوهنا أنه يحكي ما شاهده وما عاشه:

قصتي الأولى

وأحلامي الجميلة

وحكايات المني تحبو

قليلة<sup>(١٤٦)</sup>

ويمتاز من التراث رؤى تضيء حاضره المحبط، من خلال استحضار روح  
التاريخ، وقدرة الشخصية التاريخية في التخيل الشعري على العطاء، وبجامة واقع  
يفتقد مثيلها:

قالوا: ابن الخطاب الليلة ..

يأتي عند الفجر الصادق ..

يشري الحب

يوزعه

يرتاد وجوه المصلوبين<sup>(١٤٧)</sup>

---

(١٤٦) محمد سليم الدسوقي: الحب في زمان الرمادة، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة،

الإسكندرية ١٩٩٩م، ص ٨٩.

(١٤٧) الصليب رمز نصراني، وكم كنا نود من شاعرنا أن يستخدم كلمة أخرى.



على أعود النخاسين

يرقع مرق الصبار

زمان الصبار

وكسر الخنزير

قوارير الماء

يُداوي الزمن الخدوب<sup>(١٤٨)</sup>

إن ما نحتاجه هو الحب، الذي يجابه البغضاء التي تستشري في حياتنا، والتي قد تكون وراء طقس زمان الرمادة المعيش، وإن استحضار شخصية عمر يعني مراثية لهذا الواقع الذي يمر بزمان الرمادة (زمان وليس عاماً)، ولكنه لا يجد أمثال عمر يتعلطون معه، وينقذونه بالحب.

لكنه رغم توظيفه للماضي في بعض نصوصه ينحاز إلى المستقبل:

نحلمُ بيدينا العاريتين ..

تلوحان ..

تعودان ..

• وتهمين نبرة ضمير المتكلم حيث نراه يُفضي لنا بتاريخ روحه وانهماماته، وأحلامه التي لم تتحقق، وخسائره الكبيرة والصغيرة، مسلماً خطواته إلى عالم لا يعرفه إلا كسيراً منهزماً، يبحث عن جنته وفردوسه المفقود، فلا يجدها:

آه يا ليلُ من الجنة آه

والفرياتُ تعانقنُ تجاهي

شدُّ ما بين الحبيبين إذا ما

أوغلَ الليلُ بعيداً في التناهي

---

(١٤٨) السابق، ص ١٨.

إن نفس شاعرنا لم تنهزم رغم كثرة الانكسارات، التي مرَّ بها في تجربته  
المدنية — بعد غربته عن القرية، ومعاناته من الألق الآسن الكرور المقلب في المدن  
البراقة اللامعة<sup>(١٤٩)</sup>، ونرى في تجاربه التي يضمنها هذا الديوان، أنه مازال يحس بعلو  
قدره، وسمو همته، رغم ما يشيع في لغته من تصوير للهبوط والإخفاق:

فأنا والقمر الساقطُ في أحضان الحبِّ

أليفان ..

تعارفنا فوق سفائننا

فوق هائلنا

وخلال الثبوة

والقفوة

وتعانقنا تحت الماء

ودون الطفوة منذ سنين

وأنا والقمر الدائر ..

جنديان أليفان

أمينان على أسرار الحبِّ<sup>(١٥٠)</sup>

لكننا نحس في لحظات انكساره، أنه يُحاول الرحيل تاركاً وراءه تاريخ الغيار  
لم يُشارك في صنعه، والرحيل هنا لا يكون رحيلاً إلى المستقبل، بل نكوصاً وإسواذاً  
بذكرى الماضي البعيد (كما كان يفعل بدر شاكر السياب في قصائده الأخيرة التي  
كتبها وهو على فراش المرض:

مات الزمنُ الفائتُ .. ودقناه

---

(١٤٩) السابق، ص ٥١.

(١٥٠) السابق، ص ٥٣.

كنا نسمر بين الحقل وبين الدور ..

تتغوى الساقية ..

ويتغوى الراعي ..

والأغنام الشائهة ..

عواء البقرة

.. والطنبور

كتنا .. كان

وكان غداء

كسرة خبز ..

ملح ..

جرعة ماء!

فلمن تأتي بسلة خبز

أرز ..

موز ..

قلة ماء

مأدبة غداء

يا جارية الحقل

وغانية الفقراء!؟<sup>(١٠١)</sup>

(٢)

---

(١٠١) السابق، ص ٣٨، ٣٩.

تُقيم نيرة الأسى على هذه المجموعة، كما يُهيمن عليها ضمير المتكلم، الذي ترتفع نبرته أحياناً فتقترب من الصراخ الرومانسي:

ما الذي في زهري الفيحاء  
أنقضَ ظهْرَه؟

ما الذي في ساعدي المغطاء  
كفَكَفَ عَبرَه؟

ما الذي في مغولي الصَّخري  
عَضَّدَ أَرْزَه؟

ما الذي في موقعي ..  
أغمضَ حَفْرَه؟

ما الذي ضوءاً في جبين الليلِ قَطْرَه؟<sup>(١٥٢)</sup>

وتفتتح حدود التأويل للنص الشعري عند محمد سليم الدسوقي بسبب لغته التي تنفر مصاحباتها اللغوية من السير في الطريق المعتاد أو المألوف، فرأينا في النصوص السابقة كيف تنغو الساقية .. وينغو الراعي .. كما تنغو الأغنام، وأغنام القرية يصفها بأنها شائهة .. ويتحدث عن عواء البقرة .. والطنبور (وليس عواء الذئب) .. ألا يسهر الفلاح في إرواء أرضه بهذه الآلة البدائية "الطنبور"، وقد يباغته النعاس — وسط تعبته وانهداده حيله — فلا يدري ما يسمعه حقاً عل هو عواء ذئب أم عوار بقرة متعبة تدور في ساقية أخرى؟!

ومن ثم فإن غرائبية الصور عند محمد سليم الدسوقي ليست تقليداً لأحد، وإنما هي منبثقة من عالمه الذي عايشه وقطّره في شعره، وجعله يكتب نصاً مغايراً للنصوص السائدة التي يُقلد بعضها بعضاً!

---

(١٥٢) السابق، ص ٨٠، ٨١.

ويبقى أن نشير إلى أن مجموعة "الحب في عام الرمادة" مجموعة متميزة لشاعر يُقدّم نصاً جديداً حقاً، يفيد من بعض تقنيات القصيدة الجديدة، مثل: التقطيع، والفلاش باك، وتعدد الأصوات، والسرد. وهي مجموعة جادة تضع صاحبها صوتاً شعرياً جديداً بقوة واقتدار.



## «الأشجار والباب»

قراءة في التجربة الشعرية للطفولة عند أحمد فضل شبلول (١٥٣)

يطمح شعر الطفولة الإسلامي أن يقدم للطفل عالماً من المثل والقيم يرتاده الطفل المسلم، ويتمثله، ويحافظ عليه، ويتوسل الشاعر إلى ذلك من خلال تقديم عالم المراثيات المحيط بالطفل، حيث يجعل للسواكن روحاً شفافة، تشارك الطفل حياته ولعبه، كما تشاركه الحديث والإصغاء.

ومن خلال الكلمات التي تناسب عمر الطفل الذي يقدم إليه الشاعر تجربته يتشكل خيال الطفل، والشعر الإسلامي الجيد، الذي يكتبه شاعر ملتزم هو الذي يمتلك خاصية التأثير الإيجابي في الطفل والسير به إلى عالم جميل أفضل، توجهه قيم الإسلام، ومثله العليا.

وستتوقف هنا أمام تجربة أحمد فضل شبلول الشعرية للطفولة التي صاغها في عدة قصائد، منها: الباب، الأشجار، المآذن، الكتاب، المسجد، و... غيرها. ومن الملاحظ على هذه المجموعة أنها تتناول الأشياء المحيطة بالطفل التي يعرفها وينجذب إليها، ويراها خلال تعامله اليومي مع الأشياء التي تحيط به: الباب، والأشجار، والمآذن، والكتاب، والمسجد ... وغيرها.

وقد اخترنا قصيدتين من هذه المجموعة لتناولها هنا، وهما قصيدتا: الأشجار، والباب، وهما ليستا أفضل ما كتب للطفولة، وإنما هما نموذجان لما يكتب، وما ينطبق عليهما ينطبق — غالباً — على تجاربه الأخرى.

يقول في مطلع قصيدة "الأشجار":

أشجار تقف الآن على بابي

---

(١٥٣) نشرت في "المجلة العربية"، عدد رمضان ١٤٢٠هـ - يناير ٢٠٠٠م.

تمنحي اللون الأخضر

وأشم هواها الأعطر

أسقيها الماء الأوفر

تنمو ، ترعرع ، تكبر

فهو هنا يبدأ بالوصف الحسي الذي يراه الطفل ويعايشه، ولكنه يقدم ذلك من خلال لغة سهلة تتوسل بالفعل المضارع الذي يشف عن الحركة — رغم الثبات الظاهري للشجرة — فنرى الأفعال (تنمحي، تنمو، ترعرع، تكبر) ويجعل منها كائنا حيا (تقف) ويمنحها صفات الأم (تمنحي) وهو بهذا يشارك الطفل خياله الذي يشخص الأشياء، ويمنحها صفات إنسانية.

ثم يبين فائدة هذه الأشجار، فهي تحمي من الرياح المتربة، وتعطينا الأوراق والثمار:

لو جاء تراب ممطر

تحميني بسياج مزهر

تعطيني مما أعطاه الله

من ورق أو غصن مثمر

وكلمة "سياج" في البيت الثاني ستغلق على الطفل، وسيحاول أن "يخمن" معناها، ولعل الشاعر في قصائده المقبلة يتجنب الكلمات غير المناسبة لإدراك الطفل، فالنقاد يؤكدون على "أهمية اختيار الألفاظ المناسبة لسن الطفل الذي نكتب له، فاللغة ذات الألفاظ الصعبة أو الغريبة التي لا يفهمها الطفل تعوق عملية التلقي والفهم والعيش في قالب الحدث، كما تعطل انسيابية التمثل والتخيل" (١٥٤).

---

(١٥٤) نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام ط٢. بيروت: مؤسسة الرسالة،

١٤١١هـ / ١٩٩٠م، ص ٦٠.



والقصيدة عند أحمد فضل شبلول تقوم على هدف تعليمي، فهو من خلال الشعر يعرف الطفل على بعض أنواع الشجر المزروعة التي يراها في واقعه المحيط به، ثم ينتقل إلى أنواع أخرى من الأشجار، فيتكلم مثلا عن "شجرة النسب" أو شجرة العائلة، وهو بهذا ينتقل بالطفل من المحسوس إلى التصوير والخيال، وهذا يفتح الباب أمام مخيلة الطفل للتمثيل والفهم والوعي بما يحيط به، والربط بين هذا كله لتصوير الحياة من حوله منظومة متكاملة:

توجد أشجار الأنساب

فيها أسماء الأحياء

هذا جدي من أشجار الدهر

هذا عمي من أشجار الخير

هذا خالي من أشجار الفل

وفي قصيدته — بعد ذلك — نستطيع أن نرى ما أشار إليه القرآن الكريم من أشجار: كالشجرة التي أكل منها آدم وزوجه، فأخرجوا من الجنة، والأشجار التي تسجد للرحمن، والشجرة التي تنبت في طور سيناء، والشجرة الملعونة، وشجرة الزقوم... كما لا ينسى الشاعر أن يشير إلى أن "صلح الحديدية" كان تحت "شجرة" وبهذا يتحول الشعر الموجه إلى الطفل عند أحمد فضل شبلول في الوقت نفسه إلى مصدر متعة وسعادة، لما يجتمع فيه من حلاوة الإيقاع ورشاقة التعبير، وجاذبية الصورة وبما يثيره من أخيلة" (١٥٤) وهي كلها أشياء مطلوبة في الشعر الموجه للأطفال.

---

(١٥٤) السابق، ص ٩٣ (بتصرف).

وفي قصيدة "الباب" نراه يبدأ بالمدرجات الحسية للطفل تجاه الباب من فتح وإغلاق ودخول وخروج لينطلق إلى دلالات معنوية، يريد للطفل أن يتمثلها وينشأ عليها:

أدخل من هذا الباب  
أخرج من ذاك الباب  
أفتح بابي للأصحاب وللأحباب  
أغلقه في وجه الإنسان الكذاب  
أفتح للأحلام وللآمال وللألباب  
أغلقه في وجه اليأس  
ووجه الخوف

#### ووجه المرتاب

فهو يفتح بابه للأصحاب وللأحباب وللأحلام الجميلة وللآمال العذبة البيضاء، وللآمال المفتحة والعقول النيرة، ويغلقه في وجه الكذاب والمرتاب، كما يغلقه في وجه المعاني القبيحة كاليأس والخوف.

ومن التضاد بين الفتح والإغلاق والدخول والخروج، ومن عطف الإنساني (المرتاب) على المعنوي (اليأس والخوف) نشعر أنه يؤنس الأشياء الجميلة (كل الأحلام والآمال والألباب) والقبيحة (كاليأس والخوف) ليجعلها أشد قوة وتأثيراً في مخيلة الطفل، وإذا كان لليأس وجه وللخوف وجه، فإننا سنغلق "باب" القلب أمام وجهيهما القبيحين.

سيتأمل الطفل بعد ذلك باب البيت، وسيرى أنه مصنوع من الخشب، سيد أن الشاعر "يؤنس" هذا الباب، فيجعل منه إنساناً يحركه الشوق إلى الداخلين والخارجين، فيحرق في الداخل والخارج، وكأنه شاهد على ما في البيت:

## الباب

مصنوع من أخشاب

مطلبي بالأشواق

ويعيش على الأعتاب

ويحقد في الداخل والخارج

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك ليعرف الطفل على أبواب الكتاب، وبعض معالم جغرافيتنا "باب المندب" وبعض الأبواب الأخرى: كباب الكعبة، وأبواب الحرميين ... وغيرهما. ثم ينهي قصيدته الجميلة بهذا الابتهاال:

يا الله

يا فاتح أبواب الرزق

يا فاتح أبواب الجنة

أبعدنا عن أبواب النار

أدخلنا من باب المسجد

لنصلي، نركع، نسجد

أدخلنا مجتمعين

لا مفترقين

ومن استعراض هاتين القصيدتين لأحمد فضل شبلول نرى أنه رغم تناوله بعض المدركات الحسية للطفل (كالشجرة والباب) فإنه يحرص على اللغة الشعرية (لقظة وعبرة وصورة) وأنه يتعد عن التعقيدات البلاغية والبيانية ليقدّم الأفكار والمعلني في سهولة ويسر. وأنه يقدم شعره من خلال موسيقى الحجب (التي هي إحدى صيغ بحر المتدارك) وهي ذات إيقاع عال، يجذب الطفل إليه.

ومن الملاحظ عليه في هذه المجموعة أنه يتناول فيها ما يمكن أن نسميه "الشعر المناسب للأطفال" وهو الشعر الذي "يساعدهم في تنمية أذواقهم وإثراء مداركهم، والمساهمة في تأكيد القيم التي يجب أن يتحلوا بها، ويمدهم بخبرات جديدة متنوعة" (١٥٥).

وهو في هذه القصائد التي توجه للأطفال يحقق ما يطالب به النقاد من أن أدب الطفل "يجب أن يحقق أمرين: أولهما: مساعدة الطفل على وعي معنى الحياة، وثانيهما: مساعدته على وعي ذاته وعلاقته بالآخرين" (١٥٦).  
إن قصائد أحمد فضل شبلول للأطفال إضافة جادة لأدب الطفل المسلم، الذي يفتقر إلى الإبداعات الشعرية الراقية من شعراء ملتزمين بالإسلام، ويعرفون ما للطفل عليهم من حقوق، ويمتلكون — قبل ذلك — الرؤية والأداة.

---

(١٥٥) السابق، ص ٨٩ (بتصرف).

(١٥٦) السابق، ص ٤٢.

## "الجد الأكبر منصور"

لمحمد الراوي<sup>(١٥٧)</sup>

هذه هي الرواية الثالثة للروائي محمد الراوي بعد روايته "عبر الليل نحو النهار"<sup>(١٥٨)</sup> و"الرجل والموت"<sup>(١٥٩)</sup>، وفي هذه الرواية القصيرة تبهرك لغة محمد الراوي الروائية وبنائوه لروايته؛ فهو يستمد من لغة الصوفيين وإشاراتهم العالية ما يُساعده على تكوين هذه الرواية / الرؤية المعاصرة، لهذا العالم الذي يُعاشنا ونجهلُه، عالم "الشيخ سرور" و"الجد الأكبر منصور" و"صفوان" و"سارة" الذي يبدأ بالبلاء باحثاً عن أحباب الله وأصفيائه، وينتهي بالسيّاف الذي يصعد إلى الحلبة، وبضربة واحدة يُطيحُ رأس الجد "الجد الأكبر منصور" — الذي لا ندري لماذا قُتل؟ — فيسقط في قلب الحشد<sup>(١٦٠)</sup>.

سارة زوجة الشيخ سرور أحد مريدي "الجد الأكبر منصور" تُعاني من عذاب يملؤ حياتها قلقاً، بسبب العطش الكامن داخلها كأمراة متزوجة في حاجة إلى ارتواء، وتُريد أن تُنجب طفلاً كي تشعر أنّها أنثى، ولكن كيف لها ذلك وزوجها "الشيخ سرور" لا يفهم ذلك، ولا يستجيب لنداء جسد الأنثى، ومن ثم تفقد "سارة" الأمل في قدرة زوجها على الاستجابة لها، ومنحها الطفل الذي تُريده، فتلجأ إلى "صفوان" الذي هو مُريد أيضاً "للجد الأكبر منصور"!

---

(١٥٧) د. حسين علي محمد: الجد الأكبر منصور محاولة للمزج بين التراث والواقع ..

والرمز، الوطن ١٥/٦/١٩٨١م.

(١٥٨) محمد الراوي: عبر الليل نحو النهار، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٥م.

(١٥٩) محمد الراوي: الرجل والموت، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ديسمبر ١٩٧٨م.

(١٦٠) انظر الكلمة التي كتبها صاحب هذه المقالة على الغلاف الخلفي للرواية.

لكن "صفوان" لا يستجيب لنداء الجسد — رغم أنه يُعاني من الحرمان؛ فهو رجل يتشوّق إلى جسد امرأة: "يسمع صوت سارة في ردهات البيت، ووقع قدميها الخفيفتين على الأرض الحجرية، وعلى مفارش البيت، تقترب من بابه فيظن أنّها ستأتيه، لكنّها تمرّ بالقرب من حجرته، تغيب ثم تعود، وصار من حجرته يُتابع حركة سارة في البيت حتى أحسّ في نفسه ذلك، فاستغفر، وقرّر أن يمتنع عن تناول الطعام يومين كاملين، وحرّم على نفسه رؤية سارة خلال هذين اليومين، وكاد يذهب إلى الشيخ سرور ليعترف له بانصرافه عن قراءة الأوراد"<sup>(١١)</sup>.

يُكابِد "صفوان"، فيجد نفسه تستسلم للسقوب (شيطانة تُضاجع الرجال أثناء نومهم) في نفس الوقت الذي تستسلم سارة للحضون (وهي روح شريرة تحتضن النساء أثناء نومهن).

لقد استسلم كل منهما للآخر "صفوان" "لسارة" أو "الحضون للسقوب"، وهكذا تُحقّق سارة رغبتها كأنثى تُريد أن تُثبت أنّها أنثى وأم! إن شخصية "سارة" هنا شخصية خصبة، أحسن القاص تقديمها، يقول في بداية الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "سارة":

"في الليل البارد وقفت سارة بالقرب من النافذة الخلفيّة، تحت الضوء الخافت، ترقب الممرّ الضيّق، المؤدّي إلى باب البيت الخلفي، تنتل حافية القدمين في غرفتها، ودفعات من الهواء البارد تتسلّل من أسفل ثوبها الوحيد الذي يلامس بشرتها، ويسري في جسدها النحيل وبطنها المستوي. فتحت باب الحجره، وتسلّلت عبر الردهة الطويلة، توقفت وراء الباب الخلفي الذي يفتح على الممرّ والحديقة ذات

---

(١١) محمد الراوي: الجد الأكبر منصور، دار آتون، القاهرة ١٩٨٠م، ص ١١، ١٠.

الأشجار الكثيفة، راحت تتحسّ الخشب القلّم، والشقوق العميقة، ورؤوس المسامير الكبيرة المدببة" (١٦٢).

التحليل الدقيق لهذه الفقرة يُرينا ملامح "سارة" — التي تتعمّق وتتضح فيما بعد — وأول ما يُمكن ملاحظته هنا أن السّارد حدد الزمان (في الليل) وهنا نعرف أنّها أنثى (وقفت سارة) ولّيل في حياة الأنثى أشواق ورغبات — نعرف أنّها مُحَرّمة — من خلال رموز (النافذة الخلفية)، ثم يُعرّفنا أنّها محرومة ماديا وجنسيا (الليل البارد) أول الفقرة، ثم (ودفعات من الهواء البارد تتسلّل من أسفل ثوبها الوحيد الذي يُلامس بشرتها) .. فهي فقيرة لا تملك سوى هذا الثوب، وترتديه دون أية ملابس داخلية، ثم إنّها بجانب حرمانها مثيرّة! (جسدها النحيل وبطنها المستوي)، ثم يعود السّارد مرة أخرى إلى رموز الجنس والحرمان الفرويدية في (تحسّ الخشب القلّم، والشقوق العميقة، ورؤوس المسامير الكبيرة المدببة).

ولكن الرموز لا تكفي، فهذا نحن نجد الحوار حيا متدفقا بينها وبين الساحر — أحد مريدي "الجد الأكبر منصور"، والذي دخل الطريق:

— أريد طفلاً.

— فشل الشيخ سرور فلجأت إليّ؟

— أريدُ طفلاً .. وقلتُ إنك تستطيع.

— بماذا تؤمنين؟ .. أخبريني.

— أومن بالذي يهبني الطفل!

— حتى ولو كان شيطاناً؟

— الشيطان لا يهب أطفالاً. (١٦٣)

---

(١٦٢) للرواية، ص ١١٠، ١١١.

(١٦٣) للرواية، ص ١٢.

إن "سارة" تزوّقها خصوبتها الظامنة التي لا تجد رياء، ويمتزج الحلم بالحقيقة في لقاءها بالساحر، وكأنه (موسى آخر، أو البطل الضد لسيدنا موسى ﷺ) يحملُ عصاه في جو أسطوري:

"اقترّب منها ودفعها ببطء إلى الاستلقاء فوق فراشها، أخذ منها العصا:

— الآن سأجعلك تشعرين به، وتلدينه.

رفع حافة الثوب من عند العنق، ودفع العصا في صدرها، فمرّت بين ثدييها العاريين، أحسّت بقبضته المخيلية تمس لحم صدرها، أحسّت بالعصا رطبة تزحف على صدرها، دفعها إلى الدّاخل حتى استقرّت العصا فوق بطنها العاري:

— الآن ستلدينه<sup>(١٦٤)</sup>.

كل هذه الطقوس لم تُجدِ نفعاً، ومازال البطن اللعين يحلم بالحمل، وإذا كنا نراها بعد صفحة — مخاطبة الساحر —: "لقد جاء وهو يرضع الآن من لبن ثديي"<sup>(١٦٥)</sup>، يجب ألا نُصدّق! فالسارد بعد صفحة أخرى يُخبرنا أنها "مدّت يدها أسفل الثوب، وقبضت على لحم بطنها، ثم أخذت تضرب بهن وتمس: أيها البطن اللعين، أنت يامن هناك (تقصّد الشيخ سروراً) أنت يا من اكتفيت بخلوتك في حجرتك مع الجد الأكبر من دوبي، يا من جفّت دماؤك، هيّا أقدم. إنك تسمع صوتي، تفهم همساتي، تعرف أنّي أتألم، اترك وحدتك وترايتلك وكتبك القديمة، وتعال إلى سارة التي تسمع وقع أقدامها في حجرتك، سارة التي تركتها تحف كنخله بلا ثمر، إنك تسمعي أنت يا من نعرف سرّ الأسرار، عش حياتك، فقد عاش جدك حياته!"<sup>(١٦٦)</sup>.

---

<sup>(١٦٤)</sup> الرواية، ص ١٧.

<sup>(١٦٥)</sup> الرواية، ص ١٨.

<sup>(١٦٦)</sup> الرواية، ص ١٩.



إن سقوط "سارة" واستسلامها للحضون — هذا الاستسلام الذي كان في رؤيا كابوسية — يُعدُّ إهانة لهذا العالم الصوفي، الذي يُريد أن يعزل الفرد عن حركة الحياة والمجتمع.

لم يُخلق الإنسان لينزل عن حركة الحياة "هو أنشأكم في الأرض واستعمركم فيها" (هود: الآية ٦١)، فوجود الإنسان على الأرض رهن بإعمارها والسعي فيها "فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه" (الملك: بعض الآية ١٥)، ولن تُعمر الأرض ولن نأكل منها إذا عزلنا أنفسنا في حجرة مع (الجد الأكبر منصور) وتابعه (الشيخ سرور).

وقد رسم محمد الراوي مشهد السقوط رسماً فنياً بارعاً:  
"في حجرها صار الهواء أكثر برودة، وقد تسلل من ساقها إلى جسدها،  
وجدار بطنها يرتعش وينقبض:

— هل أنت؟

لفح الهواء جسدها، فأحسته هذه المرة دافئاً قوياً فوق بشرتها، ولم تستطع أن ترتكز على مرفقيها، فانزلقت فوق فراشها شاعرةً بالتحذير. تلفتت حولها، انتشر في الحجرة ضوء باهت لاحت من خلاله الأشياء، وكأنها لم توجد بعد، أو هي في طريقها إلى الوجود، وتسلفت أصوات الليل الخارجية في جو الحجرة أكثر غموضاً:

— من أنت؟

أحسّت به قريباً، ويكاد يلتصق بها، يقترب إلى حد الالتصاق، ثم يتعبد، ثم يقترب.

— أنت الشيخ سرور؟

— إنه أنا!

— لا .. أنت لست الشيخ سرور، إنك لا تفعلها.

— إنه أنا!

— أنت صفوان.

— إنه من تريدينه، الشيخ سرور، صفوان، حتى الجدد الأكبر. مادمت تنتظرين  
هيا أغلقي عينيك، فأنا من تريدين. ستشعرين أنك مع الشيخ سرور، أم أنت تريدين  
أن تكوني مع صفوان، أم مع السّاحر، أم مع المريدين كلهم واحداً وراء الآخر دون  
أن تُبارحي مكانك؟<sup>(١٦٨)</sup>.

إن "الجد الأكبر منصور" ملك على "الشيخ سرور" كل حياته ودنياه، وأنساه  
حقوق زوجته عليه — كما رأينا — فكلما "جاءت إليه في الليل ونادته — وهو  
يُعطيها ظهره —:

— أرغب بركاتك هذه الليلة يا شيخ سرور.

ردّ عليها:

اخرجي إلى حجرتك يا سارة، ونامي<sup>(١٦٩)</sup>.

لقد أدى ابتعاد (الزوج) سرور عن (الزوجة) سارة، وغيوبته الدائمة إلى  
خطيئتها، وسقوطها في حضن صفوان.

لكم دعتة ليشرح لها أحوال الصوفية، ولا يُهمّلها:

"وضعت يدها فوق كتفيه:

— لا تبرح مكانك في الليل ولا في النهار لترى شأني وشأنك، واذكري لي

حقيقة حالك، ولا تُهمّل حالي!

— سلّمت نفسك للشيطان ولألاعيب السحرة.

— ما دمت قد تركتني.

— الدود يملؤ رحمك.

---

(١٦٨) الرواية، ص ٤٢، ٤٣.

(١٦٩) الرواية، ص ٢٢.

— إنهم أولادك الموتى يا شيخ سرور.

قال لها وهو يُشير عليها بالانصراف:

— ربك يا سارة سيهزمي بالشيطان! (١٧٠)

إن جسد سارة (الزوجة) يتوق إلى الارتواء، والشيخ سرور (الزوج) مأخوذ في حضرة مولاه (الجد الأكبر منصور).

وإني أرى في سقوط رأس (الجد الأكبر منصور) في الحشد .. والناس يتفرّجون دون مشاركة أو ثورة — في نهاية الرواية — نتيجة حاسمة لهذا الخواء المتمثل في الابتعاد عن الحياة كلها، وعدم إعطاء الزوجة حقوقها. ولقد كفر (الجد الأكبر منصور) عن سلبته — كما يظن — وهو يُواجه نهايته في الحشد حينما صرخ:

— يا شيخ سرور .. هل تسمعي؟

— أسمعك يل مولاي .. لا أحد يسمعك غيري!

— لا تُعطِ ظهرك لسارة .. سأدعو ربي أن يغفر لها (١٧١).

لقد كان على (الجد الأكبر منصور) أن يصرخ هذه الصرخة قبل السقوط، سقوطها وسقوطه!

إن "سارة" محمد الراوي ليست داعرة بالسليقة، ولم يجر العهر في دمائها (مثل "حميدة" في رواية "زقاق المدق" لتجيب محفوظ)، بل هي امرأة جنى عليها غياب زوجها، الذي ابتعد عنها في خلوة مع (الجد الأكبر منصور). ولكم نادته:

— لا تنس أني زوجتك.

---

(١٧٠) الرواية، ص ٢٦.

(١٧١) الرواية، ص ٤٧.

لكنه نسي، وظل مشدوداً إلى خلوته مع (الجد الأكبر منصور)، غير متذكّر إلى أنه لكي تستمرّ الحياة لا بد من رجل وامرأة. وبعد يأس "سارة" وجدت ضالتها / المحرمة في "صفوان" .. لكي يستمر العالم!  
(الجد الأكبر منصور) قال:

— حافظي عليّ يا سارة، مشيتك يا ربي أن أعود ثانية، سأولد ثانية من خلال بطنك يا سارة. أنتِ أمي، وصفوان أبي.  
وليس لميلاد (الجد الأكبر منصور) من بطن سارة معنى هنا غير استمرار الحياة.

وإذا كنا ندين مسلك (الشيخ سرور) و(الجد الأكبر منصور) أخلاقياً في غيوبتهما عن الحياة، ودفع "سارة" إلى مهالك الردى والسقوط، فنحن ندين "سلوة" للسبب الأخلاقي نفسه، فنحن لا يُمكن أن نُمجّد الشاذين والمنحرفين مهما كانت أسباب السقوط.

## "الضوء والظلال"

لمحمد قطب

تقدّم رواية "الضوء والظلال" (١٩٩٤م) لمحمد قطب فتاة جميلة، تخرّجت من الجامعة لتوّها، تبحث عن فرصة عمل حتى لا تقف في صف الانتظار الطويل (حيث تُعيّن القوى العاملة من مرّة على تعيينه عشرة أعوام)، ولأنّها واثقة من جمالها وتربيتها وطهارتها وعفتها، تذهب إلى شركة سياحة، وتعمل بها، وتصعد درجتها بسرعة، وتتورّط — دون قصد — في بعض أعمال هذه الشركة، حتى تُفاجأ في نهاية الرواية بإغلاق الشركة التي كانت تعمل فيها، بالشمع الأحمر، لأنّها كانت واقعة في "تجارة العملة .. وتجارة المخدرات .. وما أفضح النهاية!" (١٧٢).

في أولى فقرات الرواية يُعرّفنا السارد على بطلته "ميمية":

"خطّطتُ أمام المرأة خطوة ذات إيقاع خاص، والتفتت التفاتة مباغتة فحلاكت لفئة غزال بري فاجأه نبت طري، ولاحت تكوينات الجسد جميلة ودقيقة ومتناغمق، فسرى في النفس رضى يُملّؤها بزداد وفير من الثقة. مسحت بعينين جذلتين شعرها المنسكب في المرأة، رأتها ينسدل من رأسها لئلامس الكتف ويميل في رقة منحنية إلى أسفل الرقبة ليرقد على مساحة صدر عارية. مشت على الوجه بسمة خفية وطازجة، وتوهّج في العين ألنّ وضّاء مبتسم ... " (١٧٣).

---

(١٧٢) محمد قطب: الضوء والظلال، سلسلة "أصوات أدبية"، العدد (٨٤)، الثقافة

الجمهورية، القاهرة ١٩٩٤م، ص ١٢٤.

(١٧٣) الرواية، ص ٥.

لعلّ هذا الجمال الأخاذ، وهذه الحيوية العذبة هما اللذان جعلها ترفض إبراهيم — جارها الذي يُحبّها — وترى أن مستقبلها — كأنتى جميلة — في العمل بالسياحة، وتبحث عن شركة سياحة تعمل فيها.  
يقول السارد: "خطت الخطوة الأولى إلى العمل .. ولن تنتظر ورقة الخدمة العامة، ولن تضع عدها على يدها في انتظار أوامر القوى العاملة" (١٧٤).  
وحيثما يقول لها مدير الشركة التي ذهبت للالتحاق بها:  
— أنت حديثة التخرج، ووظيفة الحكومة أمدتها بعيد، و .. لا تطيقين الانتظار غالباً.

تردّ عليه في ثقة:

— أنا لم أتعلّم لأقف في طابور طويل يستجدي الوظيفة (١٧٥).

(٢)

من السطور الأولى في الرواية — في الفقرة التي قدّمناها سالفاً — رأينا البطلة تعي كنه سيطرتها الجسدية على من يراها لأول مرة، فهي جميلة، بل فاتنة. ولقد كانت تُدرك أثر فتنتها على من يراها. لكنّ أمها — الأرملة التي سهرت على تربيته — أضافت لهذا الوعي وعياً آخر، هو أن تكون إنساناً محترماً، ولن تكون هذا الإنسان إلا إذا حافظت على نفسها، وتحكّمت في غرائزها، وأعلت من سيطرة العقل على تصرفها.

ويعبر السارد عن هذا بدقة في مشهد اقتحامها لمدير الشركة، الذي يُذهل لجمالها. لكن الجمال وحده — في تقديرها — لن يكون الحكم، بل يكون الإنسان كله: العقل، والسلوك، والتصرف، وليس الجسد!

---

(١٧٤) الرواية، ص ١٣.

(١٧٥) الرواية، ص ١٥.

"عرّفته بنفسها ولم تُمهله أن يُرحّب بها، فجلست على مقعد أمامه، تغوص في ليونة المقعد، وتُصوّب نظرها إليه. إنها لن تستجدي أحداً، ولا تريد من أحد أن يتعطف عليها. من حقها أن تعمل وتختار ما تعمله وأن تقبل أو ترفض. لم تفتها الدهشة التي علت وجهه، ولا البسمة الخفية المدهوشة التي تزلق على شفّته.

اعتدلت في جلستها، وارتفعت زجاج المكتب، وواجهته. قدّمت له ورقة أنيقة، يطل من حافتيها وردتان مشربتان بالحمرة، وأوراق ساق تضج بالخضرة.

مدّ يده في بطء، وتناول الورقة الأنيقة، وتأملها طويلاً وراوح النظر بين الورقة والوجه الجميل، ثم قال في عجب:

— لم يسبق أن رأيت طلباً بهذا الجمال.

مسكت (١٧٦) أصابعها خصلة شعر تفركها ..

— أعجبك!!

وضع الورقة جانباً وأسرع يُردّد:

— فقط .. لغرابته ..

فاجأته العبارة، وأخذته الإجابة الحاسمة، وخرج صوته معاتباً:

— ولكنه نظام

حرّكت ساقها لا مُبالية، فأظهرت الحركة جمالاً مُكثّراً، شدّت ثوبها،

فتحدّد التكوين .. ورمقته، فبدا وجهه معكوساً على بحيرة عين فضية" (١٧٧).

---

(١٧٦) للصواب: أمسكت.

(١٧٧) الرواية، ص ١٥، ١٤.

ويطلب منها "أن تنهض وأن تذهب إلى ركن في الحجرة لتأتي بملف موجود على طاولة أنيقة، تتوسطها آنية من الزهور الخلابة. وتفيض نفسها بمشاعر شتى، وتحدث — بطبيعة الأنثى — أن عين الرجل وراءها، وأنها واقعة تحت عين خبير ذواق، وأن كل حركة منها محسوبة في ميزان الرفض والقبول ... وتتمهل في خطوتها، وتدير رأسها .. كانت عيناه ترقدان على جسدها كله، ومضت إلى ركن الحجرة، وتناغم الجسد مع طراحة الزهور وجمالها الأسر .. وحين وضعت أمامه الملف، لاح وجهه مفروداً، وملاحه تفور بالفرحة، وأشار إلى مقعد قريب منه، وقال في حذر:

— دعيني أتأملك عن قرب" (١٧٨).

ولكنها تحرص على ألا تحمل معها رغبات مدفونة تضج بالارغبة، فحديث أمها عن المحافظة على النفس عالق بالذهن .. وتنجح في اقتحام هذا العالم، وتتفوق فيه مع الحرص على أن تضع حداً فاصلاً بين الذوق والكياسة واللفظ التي تتطلبها العمل، والانزلاق الجسدي أو الجنسي في مواخير هذا العالم! وكانت تضع دائماً نصب عينها حديث أمها: "فتاة مثلك يُعشى عليها ... أنت جميلة، وأنت ورثة مكتومة، وغروحك إلى العمل مليء بإغراءاته والنفس تميل وتتأثر" (١٧٩). وكان هدفها محمداً "إنه العمل ... والعمل فقط" (١٨٠).

(٣)

---

(١٧٨) الرواية، ص ١٦، ١٥.

(١٧٩) الرواية، ص ٤٤.

(١٨٠) الرواية، ص ٤٤.



تقترب رواية "الضوء والظلال" من الجنس، فتُحسن استخدامه في عدة مواضع:

\* فهي تورد الجنس رمزاً للرجبة في الحياة، والتشوق إلى الزوج لدى الأم، فهي تُربي ابنتها، ولا ينبغي أن تشغل نفسها بغير ذلك. ويتمثل ذلك في مشهد اللقاء المتكرر بمدرس طفلتها. "في شهادة الابتدائية احتاجت البنت إلى تقوية في دروسها، وتردد على البيت مدرس يُقارها في العمر ... يحتسي الشاي، ويدخن السيجارة، ويُعطيهما الواجب ثم يمضي رخي العين، حيي الملامح، أنست فيه أخوة، واستشعرت منه صداقة. لن تنسى أبداً إطلالته الباشة، وبقاة الزهور التي تتقدمه، ولمعة العين التي تُضيء ظلاماً بأكمله، وتحرك الصخور الجامدة.

حين قدّم لها الزهور اهتزت من الدّاخل.  
وتساءل في حرص ألا يلمح شيئاً:

— ما المناسبة؟

ويلتفت إلى آنية الزهور، ويُردّد في بسمة مُترعة:

— أحببتُ أن تكون الزهور طبيعية.

— ولكن الزهرية ملأى به.

— زهور جميلة .. ولكنها يابسة.

— هذا سيُغيّر من عاداتنا.

— دعي الزهور عليّ.

وتصل الإشارة إلى الأم، وتمرول تنادي البنت، وكأنما تخشى أن تُضبط متلبسة<sup>(١٨١)</sup>.

---

(١٨١) الرواية، ص ٦٠، ٦١.

وكانت وهي تجلس مع الأستاذ والبنات "تصطاد عينه تحطان فوق جسدها، وتمسحان بجنباته. أخافتها تلك المرأة، وأرعبها هذا التوحش في النظرة... وتنهض، وتدخل إلى حجرة النوم، وتُطل في المرأة، وتبتسم. لفت انتباهها انخسار الثوب عن الصدر، وضيقه عند الخصر، وعُري الذراع، وانكشاف لحم الإبط كلما رفعت يدها. ويُصيها دوار. كيف تبدو بثياب البيت هكذا أمام الرجل؟ وكيف تظهر بهذا التخفف الملحوظ؟ وماذا يقول عنها؟" (١٨٢).

وفي الليل يجيء المدرس — بعد نوم البنات — زاعماً أنه نسي المفاتيح، ليحاول اغتصاب أم سميرة، ولكنها تقاوم، ولأهمية هذا المشهد نقله كاملاً:

"سنوات طويلة وهي تعيش الوحدة والفراغ والبرودة. سنوات طويلة وهي تند أية رغبة تصيد ضعفها، أو تركب انفعالاً طارئاً. ويجيء الليلة بعد عام كامل من وجوده ليزيح غطاء الضغط عن إناء يفور ويدمدم، وتطوح يدها في حدة: "أنا السبب". وتخلع الروب، بدا الجسد في الضوء مبهرًا، لحت العُري عند انحناءة خفيفة، فها لها الصدر مكتراً ومنتظراً، ضربت صدرها بكفها، وصرخت همساً: "هذا عيب". كثيراً ما انحنت أمامه، وكثيراً ما طالعتها، أكانت غافلة عن هذا كله!! وتمتعض وتقول في حزن مؤلم "كأنما أعرض نفسي .. أنا السبب". وأطفأت الأنوار، ومشيت شاردة إلى الفراش. حين عبرت الصالة جاءها النقر على الباب محمياً كرؤوس وقفت جامدة. ذكرها الهاجس بما جرى فتوقعت. رأت من العين لابتداً بركن الباب. خشيت على نفسها العيون، والآذان، والألسنة .. ففتحت الباب وواجهته في ذعر واضح:

— خير يا أستاذ .. لم رجعت؟!

دخل وأغلق الباب في هدوء:

---

(١٨٢) الرواية، ص ٦٦، ٦٢.

— يبدو أنني نسيت المفاتيح.

— وأهلك؟ أليس معهم مفاتيح؟!

— الأولاد عند جدهم.

غاص القلب واشتد الوجيب. هي حيلة لن تنطلي عليها. لن تؤخذ غصباً  
وتحت أي ظرف، دعت الله في سرّها أن يسترها، وألاً يُخيّب ظنّها في الناس.  
جاس في الصالة باحثاً عن المفتاح وهو يتساءل:

— أين البنت؟

هذهما السؤال .. البنت؟ .. وتجسّم في خيالها رعب يمشي إليها ناشياً أظفله،  
يطمس لوحة عمرها الجميل. ماذا تقول لو صحت البنت فجأة؟ وكيف تُفسّر لها  
الأمر؟ وتمنّت أن تغرق في النوم .. والله يُدبّر الأمر.

— نائمة.

جاس هناك بالقرب من الطاولة، ودسّ يده تحت الغطاء، وأخرج المفتاح،  
فاجأها الحركة، فقالت في حسم خافت:

— أنت لم تنسها .. أنت تركتها عمداً.

ويصلها الفحيح لهاثاً ساخناً. كادت تصرخ فاختنق الصوت. وتضخّم لها  
الهمول كغول. البنت، والجيران، والطوفان الذي يقتلعها من الجذر، حاولت أن  
تبتعد فالتصقت بالأرض، إلى أين؟ .. إلى غرفة البنت؟ .. أم إلى غرفتها؟ .. أم إلى  
الباب تفتحه؟ .. إلى أين؟! .. إلى أين؟!

حين امتدّت يده إليها تذللّت، كانت يداها تجوسان، وكانت يداها تلتمسان  
المُدافعة. طوّقها فانفلتت وتذللّت .. عيناها راكدتان، ووجهها بارد كالزجاج، كلن  
صوتها يخرج مقتولاً: "ارحمي". ويتكوّر الجسد أمام قسوة الجذب .. وتسترحم  
"استرني .. الله يسترك".

ولاح لحم الكتف من مزقة الثوب، فرشت أصابعها واتقت بالذراع حركة مُباغطة. عليها أن تماسك من أجل البنت، وتزلق من ضغطته وتكوم، وتستند إلى ركبتيها، وتقبض على فمه. كانت القبضة باردة ومتوسلة. قُبِلَت اليد .. كانت القبلات ساخنة من الكبد، والدمع ينساب على الجلد صاهداً، ونهضة الصوت ينسج معولاً: "استرني .. من أجل البنت، تلميذتك ..".

توقف الرجل لحظة، خامرها خاطر فتطلعت إليه .. "إنما كابنتك".  
نثر يده، ووضع وجهها بين يديه، بدا عليه التهيؤ كاملاً، فانطرحت على أقدامه تبكي، قُبِلَت الحذاء "من أجل البنت لا تفضحني".

نفضتها الرجفة، كان كل شيء مهيباً لصدمة عاتية. انفجرت صارخة. الصرخة تحمل انفلتاً من القهر. لا مفر. خير لها أن تنهض البنت وترى .. من أن تنتهب .. تقطرت شراسة الدنيا في حدقتين متسعيتين، قبضت يداها على صدره ككلاب "أليس عندك امرأة؟" ألا تخاف على بنتك؟" وارتجت الصرخة في الصالة، وتسمر في مكانه فرعاً .. وارتجت عضلاته، وخبا كل شيء فجأة .. وانسحب حتى الباب، فتحه ومرتق كالماخوذ.

وتكومت فجأة حين لم تقو ساقاها على حملها، تكومت وعيناها على الباب المفتوح، لا تقوى على النهوض. استدعت طاقتها المهددة، فاستعصى عليها القيام .. حبت وتسحبت وتدحرجت حتى طالت بأطراف أصابعها الباب وأغلقت، وانطرحت بكاملها وراءه .. تبكي وتنشج في عويل "... (١٨٣)".

إن هذا المشهد ضروري في بناء الرواية، فهو يُطلعنا على أم صغيرة ترمّلت، تلوم نفسها إن تخففت من الملابس في وجود شخص غريب، ولكن هذا التخفف نفسه هو الذي سيدفع هذا الشخص الغريب لمحاولة التقرب إليها، ثم الرغبة في

---

(١٨٣) الرواية، ص ٦٣-٦٥.

اغتنصها فيما بعد. وستبدأ المرأة بـ"التذلل" إليه لسترها وعدم فضحها، وحينئذ لا يستجيب لهذا التذلل تبدأ المقاومة الشرسة لإنقاذ عرضها من هذا الذنب البشري. ولذا كانت الأم حريصة على أن تصل بابنتها إلى بر الأمان دائماً.

"كانت أمها معها. لا بد في داخلها .. تتحدث بقولها المأثور "إياك أن تغفلي عن مذاكرتك!" وكانت كلما تقول لها "إنها تكاد تنوب نحواً من كثرة المذاكرة" كانت تبسم في حنو "غداً تحصد الثمرة" .. وحين تضحك قائلة: "وقتها لن يبقى من ابتك شيء تحرص عليه" .. كانت تطوح بيدها وعمل برأسها في زهو: "سيبقى كل شيء فيك بدل عليك" .. وتصرخ البنت ضاحكة والأم تقرصها في صدرها الناهد .. ولسانها يتابع ترتيل مقدس لا ينتهي: "أضيئي شعلة المذاكرة .. وأطفئي كل جارحة" و يترقق الدمع في العين قطرات مختزنة بعناء الأيام، فتواجهها البنت في تساؤل محزن "أتخافين عليّ" .. ويتعالى الصوت هامساً بهاجس الخوف "أريد أن أصل بك إلى بر الأمان، ثم أنت وشأنك" (١٨٤).

وحينما حصلت البنت على بكالوريوس التجارة واقتحمت عالم العمل، وعملت في شركة للسياحة، كانت الأم قلقة عليها تنتظرها كل مساء، وترقب التغيرات التي تحدث. وعند ما عادت لها ابتها ذات ليلة وهي تقود سيارة أهداها لها مدير المكتب نظراً لخدماتها المتميزة، وتحمل المفتاح ذا الدلالة فرحة به، تستدعي الأم حكايتها مع مقاومة السقوط أمام مدرّس ابتها.

تُرى هل تتكرر محاولات الإغواء والمراودة تمهيداً للسقوط؟

"لا تدري لم بدأت حكايتها بالمفتاح، وها هي ترى ابتها أمام عينيها .. تبدأ بمفتاح ذي دلالة ذهبية، وندت عنها آهة عميقة تملو حدقات الليل حزناً:

---

(١٨٤) الرواية، ص ٧٦، ٧٧.

ما لنا والمفاتيح؟! .. لطفك يا رب" (١٨٥).

(٤)

تقف "سميرة" على حافة السقوط، تقف وعيناها مفتوحتان تُراقب "الناس اللي تحت" وهم يصعدون في زمن الانفتاح السعيد. إن "سعدية" التي كانت تخدمهم منذ عدة سنوات، وكان الكوَّاء يُريد خطبتها، أصبحت من علية القوم، وأصبحت تدعوها سفارة معروفة لحفل مشهود على شرف قيام الدولة، وتلتقي مع رجال الأعمال على مأدبة عمل!!

وفي المأدبة تفتن "سميرة" إلى أن "تلك غابة تفوق غابات الطبيعة .. الكل يخشى الكل .. ولكنهم جميعاً يتساندون على جدار واحد" (١٨٦).  
إن "سميرة" تفتن أخيراً — بعد فوات الوقت — أن عملها لم يكن بريئاً وأن الجوازات والتذاكر التي كانت تحملها في حقيبة، وتسلمها إلى "البيك" في مزرعته النائية كانت تحمل أيضاً ما يُريب!!

أخرج الرجل المفتاح .. وفتح الحقيبة .. فتحها ليُطمئننها، ويخلع من قلبها الريب أو سوء الظن الذي أزعجها وأخافها. رأت الجوازات مصفوفة، وبداخل كل جواز تذكرته، ارتاح بالها وهي ترى الجوازات قابعة في قلب الحقيبة، ولكنه بحركة خفيفة غرس أصابعه تحت الجوازات .. وتحسس بجلد الأصابع القاع .. واطمأن. تصدّرت فرحته الوجه كله، وقال: الآن اطمأن قلبي" (١٨٧).

لكن "سميرة" لم تسقط، فقد أشربتها أمها الكرامة، وضعت حولها سياجاً من القيم، ولقد أخطأت — دون أن تدري أنها أخطأت — لأنها كانت تتعامل بشهامه

---

(١٨٥) الرواية، ص ٧٠.

(١٨٦) الرواية، ص ١٠١.

(١٨٧) الرواية، ص ١١١، ١١٢.

وشرف وصدق وسط عالم من الحواة المدلسين، الذين استغلوا براءتهما وصدقها ورغبتها العارمة في العمل وإثبات ذاتهما لكنها لم تكن مدلسة أو متواطئة أبداً.

(٥)

كان داخل "سميرة" يحب "إبراهيم"، ولكن رغبتها في العمل في مؤسسة عصرية تمنحها كينونتها، هي التي جعلتها تند هذا الحب.

لقد أحبه، والتقت معه في "ركن الشاي" بمديقة الحيوان، و"حين اقترب منها في هذا الركن، وهمس في أذنها "العالم بين يدي" لم يرقها التعبير، ولم تؤثّر فيها الحمسة، كانت تُفضّل لو أتى بتعبير آخر يعكس الموقف في صدق وجداني. فهي في الحقيقة ليست بين يديه، ولا تُحب أن تكون بين يدي أحد .. وضايقتها أن فسّرت الموقف على هذا النحو، فتحت هذا العقل البارد المزاحم، واستدعت مشاعرها الغائبة، وهمست:

— كنت أفضل لو قلت الدنيا أمامي.

أفرغ عبوة "الكولا" في كوب، وراحت عيونه تتابع كريات الهواء، وبدأ كمن يتحسس معنى العبارة، ويسير غورها، وابتسم، وقال:

— الدنيا أمامي .. وغداً بين يدي!

ضحكت .. وتداخلت حياة، وودّدت لو تنهض<sup>(١٨٨)</sup>.

إن أمها تريد منها أن تتزوج الجار الشهم "إبراهيم" الذي يحبها ويخاف عليها، ولكنها — معصوبة العينين — ترى الحب في السياحة:

"— إبراهيم يحبك!

وتضغط أسنانها، ويخرج الصوت مسحوقاً:

— بائع في البقالة!!

---

(١٨٨) الرواية، ص ٦٤.

وتحتد الأم والعين مصلوبة على الوجه:  
— إنّا ملكه، وهو جامعي مثلك. وأنتما عشتما معاً. أم أنك نسيت ذلك  
أيضاً؟

وتنفجر متفجرة، محمرة الوجه:  
— لا أبني حياتي على المعلبات.  
ويتلون وجه الأم بصفرة غاضبة:  
— ما تعودت منك أن تسخري من أحد .. ومَن؟ .. من إبراهيم؟! .. إنه يا  
ابنتي يحبك.

وتضحك .. ويخرج الصوت الضاحك زاعقاً ترتجف له الأم:  
— الحب .. الحب في السياحة" (١٨٩).

(٦)

لغة القص عند محمد قطب لغة مطواعة، قادرة على نقل الحدث، وتصوير  
الشخصية، وتوظيف الرمز ذي الدلالة، وهي لغة بيانية عالية نفتقدها عند كثير من  
الروائيين الذين يقدمون رواياتهم في لغة جلفة غليظة.  
ولعلنا لاحظنا في النقول الطويلة السابقة لغة الروائي، وتوقّنا أمامها، وهو  
يُشير إلى محاولة الاغتصاب في لغة رقيقة لا تخدش حياء العذراء، ولا تُشير إلى هذا  
الفعل في تصوير وقح غليظ الألفاظ كما يفعل بعض مُعاصريه.  
ومن أجل الفقرات في هذه الرواية تلك الفقرات التي يُصوّر فيها شوق  
"سميرة" الحبي الخجول إلى الزواج، والتنعم بالدفء الأسري، وهي تجلس مع  
"إبراهيم" في "حديقة الشاي" بحديقة الحيوان.

---

(١٨٩) الرواية، ص ٨٠٧.



"شدّت انتباهها مُطاردة بين إوزتين ممحوران الماء في صخب .. كانتا  
تصايحان، تغوصان وتطفوان .. حتى إذا تلاحقتا، تقارب المنقاران، وتداخلت  
الأسنة .. نفضتها رعدة وهي ترى بعينيها رجفة الإوزة، وهي تخطب بجناحها الماء  
راقصة ممتنة؛ تُصبح معلنة عن فرحة حلت ورغبة تحققت.  
وتلاحق الصياح، وشارك الإوز في الصياح والمتعة.  
راحت تطوف بعينيها مجرى المسقى، وكأنما تُشارك وتُبارك في الفرحة، ولم  
يفته هذا التنبيه الغافي ورقدة العينين على ريش الإوزة الناعم المغموس بماء الفرحة،  
فمدّ يده وداعب خصلة شعر متطايرة، فأجفلت وأغضت حياءً.  
كانت حمرة الحياء قانية كحمرة الشمس الغاربة، وكانت رموش العين تنطبق  
في جذل مستور، وكان أقصى ما تقوم به أن تسلم لعينيها حركة الإفصاح ليظل  
جسدها في الرؤية يُعطيك حياداً تقصده.  
يقترّب منها، ويهمس في تردد:  
— إنه سر الكون.  
— ما هو؟  
— الحب!  
ضحكت فلاح ثغرها ناصعا كالنوار:  
— بل هو عُصارة الكون وشريانه الحقيقي" (١٩٠).

---

(١٩٠) الرواية، ص ٧٥.



## «أميرة البدو»

لمجدي محمود جعفر (١١)

( ١ )

هذه هي الرواية الأولى للقااص مجدي محمود جعفر الذي نشر من قبل أكثر من خمسين قصة قصيرة في " المساء " و"الأهرام المسائي" و"الجمهورية" و"أخبار الأدب" و"مايو" و"العروبة" و"أخبار الشرقية" و"صوت الشرقية" ... وغيرها وكانت سلسلة " أصوات معاصرة " قد نشرت له في يناير ٢٠٠٠م مجموعته القصصية الأولى ، التي لاقت حفاوة طيبة من النقاد ، وأقيمت ندوة لمناقشتها في نادى القصة في الأسبوع الأول من يوليو ٢٠٠٠م.

وتتخذ رواية "أميرة البدو" من "بدوية" شخصية مركزية تدور حولها أحداث الرواية، ومن خلال علاقتها المتشابكة بالمحيطين لضيعتها الصغيرة ( الفتوة ، وفلسر، والشيخ) يقدم لنا الروائي نصاً قادراً على محاورة الواقع، وإثارة الأسئلة .  
وتكاد تكون رواية "أميرة البدو" تناولاً أسطورياً- يشابه من قريب أو بعيد في بعض أحداثه الغريبة ما مرّت به دولة الكويت .

لكن كتابة الرواية غير كتابة التاريخ؛ ونحن لا نطالع الروايات بديلاً عن قراءة التاريخ واستيعابه. ولذا فلن نغيب على الكاتب أن أحداثه تشبه التاريخ حيناً ، وتختلف مع التاريخ في أحيان كثيرة !

---

(١١) نشرت هذه المقالة في مقدمة الرواية، دار الوفاء لندنيا الطباعة، أصوات

معاصرة، العدد (٦١)، أغسطس ٢٠٠٠م.

( ٢ )

يقول الروائي عن بطلته روايته :

" رأيت نفسها ككتل مربوط بثلاثة جبال ، طرف الجبل الأول في يد الفتوة ،  
وطرف الجبل الثاني في يد فارس، وطرف الجبل الثالث في يد الشيخ . يرخون الجبال  
أحياناً، ويشدونها أحياناً أخرى، وتتأرجح بين شد الجبال وجذبها ككرة حائرة".  
هذا هو حال "بدوية" التي تدور حولها الرواية ، وقد اختار مجدي محمود  
جعفر في روايته الأولى أن يقدم لنا رواية رمزية تشير إلى الواقع السياسي الذي  
عاشناه في ربع القرن الأخير ، والذي بلغ ذروته المأساوية حينما ابتلع صدام العراق  
دولة الكويت عام ١٩٩٠م

( ٣ )

تمتلي الرواية بتوقٍ واعٍ إلى التوحد البصير، الذي يرى الخلل . ويحلم بالحلول  
والإجابات، إلا أنه ليس منظرًا سياسياً يضع الحلول جاهزة أمام السياسي والزعيم  
والقائد.

ومن أحلامه الجميلة :

( لماذا لا يكون لدينا مدرسة .. يجلس ابن الفتوة وابن فارس وابن الشيخ على  
مقعد واحد وكتاب واحد .. ولماذا لا يكون لدينا مسجد واحد ويكون لنا أذان  
واحد بدلاً من أذنين وصلاة واحدة بدلاً من صلاتين .. يقف ابن الفتوة بجوار ابن  
الشيخ بجوار ابن فارس، الكتف في الكتف، والقدم في القدم ..  
.. أحلم بمدرسة ، ومسجد ، وعلم ونشيد ..  
ولكن هل يتركني الشيخ أو الفتوة أو فارس ؟!  
الأولاد انفرط عقدهم ، أولاد الفتوة لا يلتقون بأولاد فارس ولا بأولاد الشيخ  
.. ليس بينهم سلام ولا حوار)

والأحلام الجميلة عند مجدي محمود جعفر ليست إنشاءً أجوف ، ولا كلاماً يطلق في الهواء ، فبينت الصلة بالأحداث ، فقد جاءت الفقرة السابقة بعد فقرة تتحدث عن تمزق أولاد "بدوية" وتباعدهم:

أين الخلل ؟ ..... أين الخطأ ؟ .....

أبناء الفتوة يتعلمون في مدارس الفتوة ، وأبناء فارس يتعلمون في مدارس "فارس" وأبناء الشيخ يتعلمون في مدارس الشيخ !! حتى الصلاة كل "يؤدي صلاته في ضيعة أبيه".

وهكذا جاء الحلم الروائي منشقاً من الحدث وليس غريباً عنه، أو دخيلاً عليه.

( ٤ )

ولأن الاهتمام بالجسد أصبح سمة من سمات الكتاب الجدد ( والكاتبات الجددات ! ) فمن الطبيعي أن يهتم به مجدي محمود جعفر في روايته الأولى ، فنرى في نهاية الفصل الخامس والعشرين لمحات من ذلك ، لكنه لا يسف في وصفه أو تصويره كما يسف غيره.

( ٥ )

قد يعترض البعض على اغتصاب الفتوة بدوية في الفصول الأولى للرواية ، ويرون أنه كان من الأفضل أن يتزوجها زواجاً شرعياً . لكن هذا الاغتصاب له ما يبرره فنياً ، إنه يبين حال بدوية المزري التي تُعاني منه ؛ فلا قوم يدافعون عنها ، ولا أب يثار لابنته المغتصبة . بل هذه بدوية ترضى بالأمر الواقع قائلة :

( كان يلقاني دوماً في الهزيع الأخير من الليل ، نمارس الحب واللهو الجميل ، يفضي لي ببعض همومه ، ويديح ببعض أسرارته ، فتوة الضيعة وأسد الصحراء ، يلبد في حضني كحمل وديع ، صوته الاجش الصارم القاسي يتحول إلى صوت رقيق .. ناعم .. دافئ حنون ..

لا أنكر أني أحبته ، وملأ علي حياتي ، كان يقول لي. يا أجل مهرة عربية ،  
وكنتم أقول له يا أعظم فارس عربي .. كنت أراه (أبو الفوارس) خرج من رحم  
الحكايات العربية القديمة ، ولم تنقض أسابيع قليلة على لقاءاتنا حتى انثرت جنيناً في  
البطن ..

زاد أمني ، وأمل البدو الذين نالوا منه خيراً ، ورزقاً ، أن يعلن الفتوة ضمني  
إلى نسائه ، وزادت أحلامي أن يكون للطفل الذي يتشكل في أحشائي نصيبٌ في  
الضيعة ... كان يتسم عندما أحكي له عن أحلامي ..

أصبحت أحلامي تنحصر في الاعتراف بي زوجة له ، وبمن يأتي من بطني ابناً  
له ، وليس كل ما يتمناه المرء يدركه ، فبعد أن وضعت مولوداً جميلاً - قصارى ما  
فعله - أن قبله - واقتطع لنا من الصحراء المتاخمة لضيعة جزءاً صغيراً ، ابنتي لنا فيه  
داراً صغيرة وبيتاً ضيقاً لا يضاهي بيوت البسطاء في ضيعته ، وأصبح يأتي لنا على  
فترات متباعدة - بعد أن كان يأتي مرتين في اليوم !.

.. أنجبت له من أنجبت ، وأبدأ لم يعترف بهم أولاداً ولا بي زوجة ، ولما يئس  
البدو هجروا - وأقاموا في أجزاء متفرقة من الصحراء وإن كان الشيخ قد فتح لهم  
أبواب ضيعته - إكراماً - لكبيرنا المغفور له - بدوي .. وقرب بعضهم من مجلسه  
.. وربما أسقطوني من حساباتهم !!)

( ٦ )

في روايته الأولى، يهتم مجدي محمود جعفر بالحدث فيفسح له صفحات  
روايته، في كلمات مكتوبة ، لا مكان عنده للثرثرة واللغو، وقد أدار الحوار بدقة في  
معظم صفحات الرواية.

وإذا كانت الرواية تنماس مع الواقع ، وتختلف مع كثير من جزئياته ، فينبغي  
أن نؤكد هنا أن الفن اختيار من الواقع، وليس واقعاً حقيقياً لنحاسبه على الخلاف

الذي قد يصدم أذواقنا، أو يتعارض مع الواقع التاريخي الذي أراد الرمز به أو الإشارة إليه .





## المصادر والمراجع

أ- كتب:

- د. إبراهيم عوض:  
١- دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٤١٨ م.
- أبو الفرج الأصفهاني:  
٢- الأغاني، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- د. أحمد زلط:  
٣- دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ط٣، دار الوفاء لندنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩ م.
- د. أحمد زياد محبك:  
٤- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار طلائع، دمشق ١٩٨٩ م.
- د. أحمد سليمان الأحمد:  
٥- المجتمع في المسرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٢ م.
- أحمد سويلم:  
٦- أخناتون، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢ م.
- د. أحمد العشري:  
٧- المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ م.
- ٨- مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ م.

د. أحمد هيكل:

٩- الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب العالمية الثانية، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣م.

١٠- تطور الأدب الحديث، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢م.

أرسطو طاليس:

١١- فن الشعر، ترجمة: د. شكري عياد، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م.

الاردس نيكول:

١٢- علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.

د. أنس داود:

١٣- الشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.

١٤- مسرح أنس داود — الأعمال الكاملة (١)، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩م.

توفيق الحكيم:

١٥- السلطان الحائر، ط٧، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة ١٩٨٦م.

جلال العشري:

١٦- المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١م.

١٧- مسرح أو لامسرح، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م.

د. حسن محسن:

١٨- المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩م.

د. حسين علي محمد:

- ١٩-البطل في المسرح الشعري المعاصر، سلسلة "كتابات نقدية"، العدد (٦)، الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩١م.
- ٢٠-التحرير الأدبي، ط١، مكتبة العبيكان، الرياض ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.
- ٢١-القرآن ونظرية الفن، ط٢، مطبعة أبناء وهبة حسان، القاهرة ١٩٩٢م.
- ٢٢-المسرح الشعري عند عدنان مردم بك: اتجاهاته الموضوعية وقضاياها الفنية، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨م.
- دريفي خشبة:
- ٢٣-أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦١م.
- رجاء النقاش:
- ٢٤-في أضواء المسرح، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥م.
- ٢٥-مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١م.
- روجر م. بسفيلد:
- ٢٦-فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريفي خشبة، القاهرة ١٩٦٤م.
- د. سامي منير حسين عامر:
- ٢٧-المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٨م.
- د. سعد أبو الرضا:
- ٢٨-التعبير الدرمي: دراسة نصية، ط٣، مطابع المجموعة المتحدة، القاهرة ١٩٩٨م.

- ٢٩-الكلمة والبناء الدرامي: رؤية نقدية تحليلية مقارنة، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨١م.
- سعد الدين حسن دغمان:
- ٣٠-الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية ١٩٧٣م.
- د. سمير سرحان:
- ٣١-تجارب جديدة في الأدب المسرحي، ط١، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠م.
- السيد حسن عيد:
- ٣٢-تطور النقد المسرحي في مصر، الدار القومية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٢م.
- د. شكري عياد:
- ٣٣-البطل في الأدب والأساطير، ط٢، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧١م.
- ٣٤-تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧م.
- د. طه عبد الفتاح مقلد:
- ٣٥-الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٥م.
- عبد الرحمن شلش:
- ٣٦-مدخل إلى فن المسرحية، ط١، الرياض ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- د. عبد العزيز حمودة:
- ٣٧-المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٧١م.

د. عبد القادر القط:

٣٨- من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨م.

د. عبد المحسن طه بدر:

٣٩- الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة

١٩٧١م.

عدنان بن ذريل:

٤٠- الشخصية والصراع المأساوي، ط١، مطابع ألف باء الأديب، دمشق

١٩٧٣م.

د. عز الدين إسماعيل:

٤١- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي،

القاهرة د.ت.

علي أحمد باكثير:

٤٢- سر شهرزاد، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٣م.

٤٣- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط٢، دار المعرفة، القاهرة

١٩٦٤م.

د. علي الراعي:

٤٤- فن المسرحية، سلسلة «كتب للجميع»، العدد (١٤٦)، القاهرة، نوفمبر

١٩٥٩م.

٤٥- المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد ٢٥، الكويت ١٩٨٠م.

د. علي عشري زايد:

٤٦- استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الهيئة العامة

للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس — ليبيا ١٩٧٨م.

- ٤٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٢، مكتبة دار العلوم، القاهرة  
١٩٧٩ م. د. ت.
- علي عقله عرسان:
- ٤٨- الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق  
١٩٨١ م.
- عمر الدسوقي:
- ٤٩- في الأدب الحديث، ط٦، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧ م.
- ٥٠- المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة  
د. ت.
- فؤاد دواردة:
- ٥١- في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة  
د. ت.
- ٥٢- مسرح توفيق الحكيم: المسرحيات السياسية، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ م.
- د. كمال إسماعيل:
- ٥٣- الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٨١ م.
- لاجوس إيجري:
- ٥٤- فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية،  
القاهرة د. ت.

مجدي محمود جعفر:

٥٥-أميرة البدو، دار الوفاء لدنيا الطباعة، أصوات معاصرة، العدد (٦١)،  
أغسطس ٢٠٠٠م.

محمد جبريل:

٥٦-نجيب محفوظ صداقة جيلين، كتابات نقدية (١٦)، الهيئة المصرية العامة  
لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م، ص ١٥٧.

محمد الراوي:

٥٧-عبر الليل نحو النهار، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٥م.

٥٨-الجد الأكبر منصور، دار آتون، القاهرة ١٩٨٠م.

د. محمد زغلول سلام:

٥٩-النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهات رواده، منشأة المعارف،  
الإسكندرية ١٩٨١م.

محمد سليم الدسوقي:

٦٠-الحب في زمان الرمادة، ط ١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية  
١٩٩٩م.

د. محمد غنيمي هلال:

٦١-النقد الأدبي الحديث، دار نخضة مصر، القاهرة ١٩٧١م.

د. محمد فتوح أحمد:

٦٢-في المسرح المصري المعاصر، ط ١، مكتبة الشباب، القاهرة د.ت.

محمد قطب:

٦٣-الضوء والظلال، سلسلة "أصوات أدبية"، العدد (٨٤)، الثقافة  
الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٤م.

محمد مهران السيد:

٦٤- حكاية من وادي الملح، كتاب الإذاعة والتلفزيون، القاهرة ١٩٧٥م.

د. محمد مندور:

٦٥- الأدب ومذاهبه، ط٢، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة د.ت.

٦٦- مسرح توفيق الحكيم، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة

د.ت.

د. محمد يوسف نجم:

٦٧- المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤م)، ط٢، دار

الثقافة، بيروت ١٩٦٧م.

ملتون ماركس:

٦٨- المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدرّ، دار الكتاب

العربي، بيروت ١٩٦٥م.

د. منصور نعمان نجم الدليمي:

٦٩- إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، ط١، دار الكندي،

إربد-الأردن ١٩٩٨م.

نجيب سرور:

٧٠- ياسين وهبة، سلسلة المسرحية (٥)، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة،

يولية ١٩٦٥م.

نجيب الكيلاني:

٧١- أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ط٢، بيروت: مؤسسة الرسالة،

١٤١١هـ / ١٩٩٠م

٧٢- على أسوار دمشق، مكتبة العروبة، القاهرة د.ت.



د. يوسف حسن نوفل:

٧٣- بناء المسرحية العربية: رؤية في الحوار، ط١، دار المعارف، القاهرة

١٩٩٥م.

ب- مقالات في دوريات:

د. أنس داود:

٧٤- مقتل شيء، مجلة إبداع، عدد يناير وفبراير ١٩٩١م.

د. حسين علي محمد:

٧٥- أخناتون من مأساة الفرد إلى مأساة الجماعة، أصوات، العدد (٢٠)،

يوليو ١٩٨٢م.

٧٦- الأشجار والباب، المجلة العربية، عدد رمضان ١٤٢٠هـ - يناير

٢٠٠٠م.

٧٧- ترويض الرجل في مسرح باكثير: "سر شهرزاد نموذجاً"، ملحق

"الأربعاء"، في ١٤١٦/٣/٦هـ - (١٩٩٥/٨/٢م).

٧٨- "الجد الأكبر منصور" محاولة للمزج بين التراث والواقع .. والرمز،

الوطن ١٩٨١/٦/١٥م.

٧٩- حوار مع الشاعر المسرحي الكبير عدنان مردم بك، الإخاء

(طهران) - العدد ٤٥٣.

٨٠- شعر عبد المنعم عواد يوسف: الرؤية والأداة، مجلة "الثقافة الجديدة"،

العدد (١٢٤)، يوليو ٢٠٠٠م.

٨١- المجاهد بطلاً، مجلة "الأدب الإسلامي"، العدد السادس، شوال

١٤١٥هـ.

٨٢- المسرح الشعري عند أنس داود، مجلة "الفصل"، العدد (١٩٨)، ذو الحجة ١٤١٣هـ - يونية ١٩٩٣م.

٨٣- المسرح والحياة: حوار مع الشاعر المسرحي الكبير عدنان مردم بك، مجلة "الفصل" - العدد ٣٣، ١٩٨٠م.

٨٤- مسرحية "الشاعر" لأنس داود، مجلة "الهلل" - فبراير ١٩٩١م.  
د. محمد أبو الأنوار:

٨٥- مسرحية "السلطان الخائر": دراسة تحليلية نقدية، حوليات كلية دار العلوم، العدد العاشر، ١٩٨٢/٨٧٣م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٨٣م.  
محمد الراوي:

٨٦- الرجل والموت، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ديسمبر ١٩٧٨م.  
د. محمد مندور:

٨٧- من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور، مجلة روز اليوسف في ١١/٢٨/١٩٦٤م.

#### ج- مخطوطات

فهيم عبد الفتاح المتولي:

٨٨- استلهام المتنبي في الأدب العربي المعاصر، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

## المحتوى

٥	المقدمة
٧	١- "السلطان الخائر" لتوفيق الحكيم
١٧	٢- "سر شهر زاد" لعلي أحمد باكثير
٣١	٣- "على أسوار دمشق" لنجيب الكيلاني
٤٣	٤- الشاعر بطلاً في مسرح أنس داود
٥٣	٥- "ياسين وبهية" لنجيب سرور
٧٩	٦- حكاية من وادي الملح" لمحمد مهران السيد
٩٥	٧- "أختاتون" لأحمد سويلم
١٠٧	٨- شعر عبد المنعم عواد يوسف الرؤية الأداة
١٣١	٩- "الحب في زمن الرمادة" لمحمد سليم الدسوقي
١٣٩	١٠- "الأشجار والباب" لأحمد فضل شبلول
١٤٥	١١- "الجد الأكبر منصور" لمحمد الراوي
١٥٣	١٢- "الضوء والظلال" لمحمد قطب
١٦٧	١٣- "أميرة البدو" لمجدي محمود جعفر
١٧٣	*المصادر والمراجع
١٨٣	المحتوى
١٨٥	للمؤلف



## للمؤلف

أ- شعر:

- ١- السقوط في الليل، القاهرة-دمشق ١٩٧٧م، ط٢، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢- ثلاثة وجوه على حوائط المدينة، القاهرة ١٩٧٩م.
- ٣- شجرة الحلم، القاهرة ١٩٨٠م.
- ٤- الحلم والأسوار، القاهرة ١٩٨٤م. ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.
- ٥- الرحيل على جواد النار، القاهرة ١٩٨٥م. ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.
- ٦- حدائق الصوت، الزقازيق ١٩٩٣م.
- ٧- غناء الأشياء، الزقازيق ١٩٩٧م.
- ٨- النائي ينفجر بوحاً، الإسكندرية ٢٠٠٠م.

ب- شعر (مشترك):

- ٩- حوار الأبعاد، القاهرة ١٩٧٧م. ط٢، حلب ١٩٧٩م.

ج- مسرحيات شعرية:

- ١٠- الرجل الذي قال، الزقازيق ١٩٨٣م.
- ١١- الباحث عن النور، القاهرة ١٩٨٥م، ط٢- الزقازيق ١٩٩٦م.
- ١٢- الفتي مهرا ٩٩ أو رجل في المدينة، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ١٣- بيت الأشباح، الإسكندرية ١٩٩٩م.

ج- شعر قصصي للأطفال:

- ١٤- الأميرة والتعبان، القاهرة ١٩٧٧م.
- ١٥- مذكرات فيل مغرور، عمان ١٩٩٣م.

د- قصص قصيرة:

- ١٦- أحلام البنت الحلوة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

د-دراسات أدبية:

- ١٧-عوض قشطة: حياته وشعره، المنصورة ١٩٧٦م.
  - ١٨-القرآن .. ونظرية الفن، القاهرة ١٩٧٩م. ط٢، القاهرة ١٩٩٢م.
  - ١٩-دراسات معاصرة في المسرح الشعري، القاهرة ١٩٨٠م.
  - ٢٠-البطل في المسرح الشعري المعاصر، القاهرة ١٩٩١م، ط٢-الزقازيق ١٩٩٦م، ط٣-الإسكندرية ١٩٩٩م.
  - ٢١-شعر محمد العالحي: جمعا ودراسة، الزقازيق ١٩٩٣م، ط٢-الزقازيق ١٩٩٧م.
  - ٢٢-جماليات القصة القصيرة، القاهرة ١٩٩٦م.
  - ٢٣-التحرير الأدبي، الرياض ١٩٩٦م.
  - ٢٤-سفير الأدباء: وديع فلسطين، القاهرة ١٩٩٨م، ط٢- القاهرة ١٩٩٩م.
  - ٢٥-المسرح الشعري عند عدنان مردم بك، القاهرة ١٩٩٨م.
  - ٢٦-كتب وقضايا في الأدب الإسلامي، الإسكندرية ١٩٩٩م.
  - ٢٧-صورة البطل المطارد في روايات محمد جبريل، الإسكندرية ١٩٩٩م.
  - ٢٨-من وحي المساء (مقالات ومحاورات)، الإسكندرية ١٩٩٩م.
  - ٢٩-الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل، الإسكندرية ١٩٩٩م.
  - ٣٠-مراجعات في الأدب السعودي، الإسكندرية ٢٠٠٠م.
- د-دراسات (بالاشتراك):
- ٣٠-خليل جرجس خليل شاعراً، القاهرة ١٩٧٨م.
  - ٣١-محمد جبريل وعالمه القصصي، الزقازيق ١٩٨٢م.
  - ٣٢-قراءات في أدب محمد جبريل، الزقازيق ١٩٨٤م.

- ٣٣- زكي مبارك، القاهرة ١٩٩١ م.
- ٣٤- دراسات في النص الأدبي العصر الحديث، ط ٤، الإسكندرية ١٩٩٨ م.

رقم الإيداع : ٢٠٠١ / ٨٠٠  
I.S.B.N : 977-100- 039- 2